Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Zweiter Band.

Leipzig,
Georg Wigand's Verlag.
1854.

1836.

Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etuden. II. Tanzliteratur). — Etuden für das Pianoforte. — Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet. — Variationen für Pianoforte (Erster bis Dritter Gang). — Phantasieen, Capriccien rc. für Pianoforte. — Rondo's für Pianoforte.
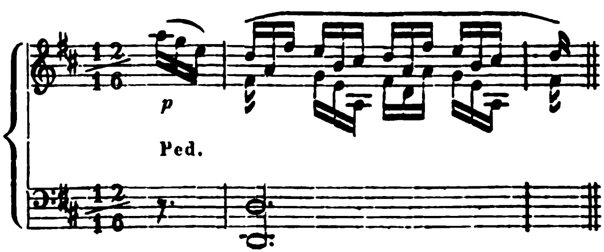
Aus den Büchern der Davidsbündler.

I.

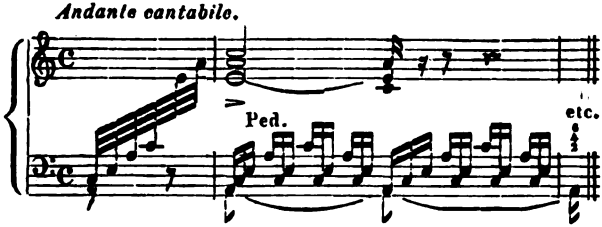
Sechszehn neue Etuden.

Das Titelblatt hat sich verloren und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende recensiren: denn Namen machen unfrei, und Personalienkenntniß vollends. Sollten die Etuden daher von Moscheles sein, so fürchte ich nicht, sie zu sehr tadeln zu müssen wegen Charakterschwäche, — oder von Chopin, so soll mich sein schwärmerisch Auge nicht verführen, — oder von Mendelssohn, den spür' ich tausend Schritte weit in den Fingern und sonst, — oder von Thalberg, so soll er die Wahrheit erfahren, — oder gar von dir, Florestan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetuden für Clavier" überraschen wirst, wie du deren schon orchesterartige gesetzt, so soll unsern Goliathen nichts verschwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden En-Gros-Blick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengestaltmusik für's Auge), so gesteh' ich, daß es wohl nicht
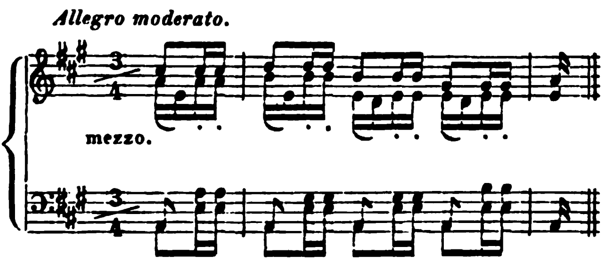
allein an den sehr scharfen, einzeln stehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die lose verschlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büschel zusammen zu wachsen scheinen. Sodann sieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie sich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor Allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man schon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantischen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verschnittenen Taxusalleen. Doch sind dies alles optische Ahnungen und bei Weitem sicherer schlag' ich gleich S. 30 auf — »Moderato en carillon«:
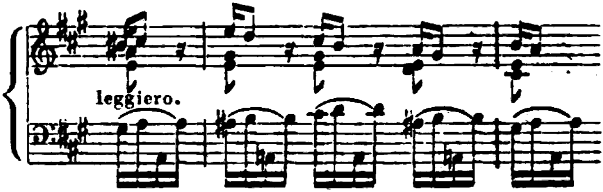


Carillon heißt jedenfalls Glockenspiel und vergleiche ich die Etude einem klingenden chinesischen Thurm, wenn der Wind unter die närrischen Glöckchen fährt. Sehr hübsch find' ich sie und erachte sie eines guten Musikers würdig; ja sie hat etwas Cramersches. Weiter — S. 32:
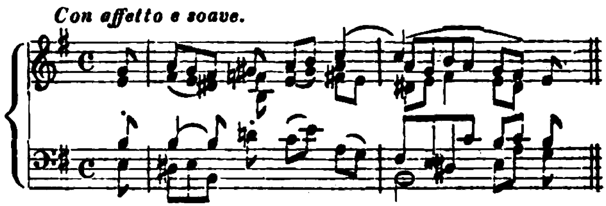


Melodie scheint mir deine Stärke nicht, verschleierter Künstler, aber wie kannst du auch S. 34 innig werden. Ist es doch, als glühe in ein greises Gesicht ein Blitz von früher hinein, und verkläre es eine Weile und es sinke dann wieder ermattet auf's Ruhebett zurück. Von Chopin ist die Etude nicht: darauf schwör' ich. Zurück — S. 20:
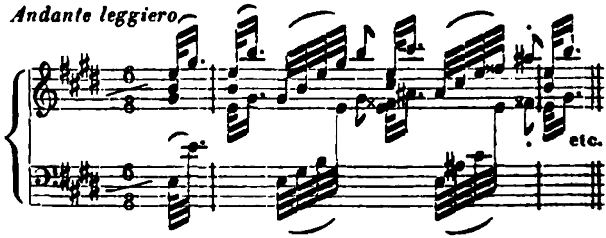


Hier könnte Moscheles seine Hand im Spiel haben, wenn sie sich nicht gar zu lang in der ursprünglichen Tonleiter bewegte: aber wie glücklich geräth sie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:

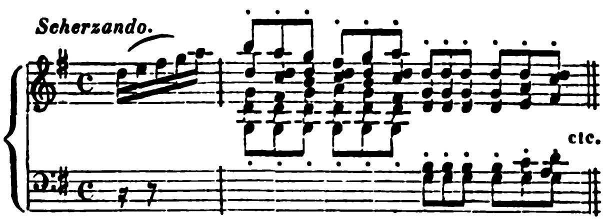


Ludwig Berger feilt seit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier stark in Verdacht. Das geht so fest durch den Harmoniestrom, ohne Bangen, auf eine seichte Stelle oder eine Untiefe zu gerathen; ja im Edur steigt es ans Land und sonnt sich auf grünem Rasen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:
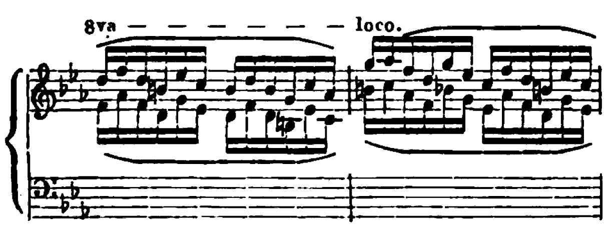


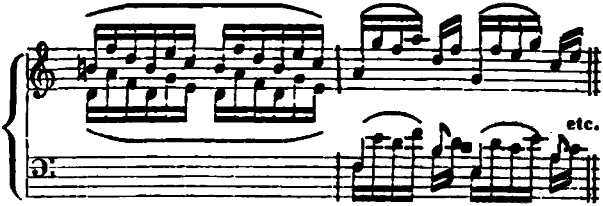
— die mich irre am Componisten macht und einen fernen südlichen Anflug, ja Aehnliches von einem Quartett aus einer Bellinischen Oper hat. Ich vermuthete schon auf ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngste Einflüsse. Dagegen scheint mir S. 2 sehr altväterisch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonspiel von sechs und mehren Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier senk' ich meinen Degen, denn nur ein Meister kann solches. Noch dazu macht mich dieser Gang stutzig:





— und gar zu meiner Verwunderung steht über einer der Etuden Nro. 97. — Sollten sie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Eusebius, sind sie's und ich übersetze schon seit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte, composées et dediées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe par son ami J. B. Cramer, membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (Nro. 85—100.) Propriété des editeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, editeur de musique etc.

Eusebius.

II.

Tanzliteratur.

J. C. Keßler, drei Polonaisen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer. W. 4. — Clara Wieck, Valses Romantiques. W. 4. — L. Edler von Meyer, Salon, sechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erste Walzer. W. 9. Hft. 1. — Derselbe, deutsche Tänze. W. 33.

— „Und nun spiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmuth; denn Tanzmusik stimmt schmerzlich und schlaff wie umgekehrt Kirchenmusik froh und thätig, wenigstens mich," — sprach Florestan, während Zilia schon in der ersten Keßlerschen Polonaise schwebte. „Freilich wär' es schön," fuhr jener fort halb hörend halb sprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umschlängen sich zu einem Grazienfest. Jean Paul hat schon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen sollten (wo es dann freilich manche Brautfeste weniger gäbe), und Männer (setz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geschähe es aber dennoch (fiel Eusebius ein), so müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin sagen: »so einfach bist auch du und so gut« — und beim zweiten Theil wäre sehr zu wünschen, daß sie den Blumenstrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufsehn zu dürfen in's dankende Auge." Dies alles aber stand mehr in Eusebs seinem und in der Musik, als er es geradezu

wörtlich sprach. Florestan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaise, die sehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Rascheres und spiel' du den Thalberg, Euseb, Zilias Finger sind zu weich dazu," sagte Florestan, hielt aber bald auf und bat, die Theile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu wasserhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Tact „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indeß ist's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten stand (ein Student) schrie nach dem Schluß im Ernst Da Capo und alle mußten viel lachen über Florestans Wuth darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge sich fortscheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen stören, sonst würde er ihn durch einen Stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen u. s. w. —

Also von einer Dame? (würde ein Recensent bei den Valses romantiques anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu suchen brauchen.

Zilia hielt vier leise Mondschein-Accorde aus. Alle horchten aufmerksam. Auf dem Flügel lag aber ein Rosenzweig (Florestan hat an der Stelle der Leuchter immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haschte, berührte sie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte,

was es wäre? — „Nichts," sagte Zilia, — „wie diese Walzer sind's noch keine großen Schmerzen, und nur Blutstropfen von Rosen hervorgelockt." Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pause stürzte sich Florestan in den Meyerschen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichthum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überschlagen in Wellen! „Dabei (preßte Florestan heraus) verlangts einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Octave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen." Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach „mehr und mehr," bis Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Boleros von Chopin zu wählen vorschlug. „Treff' ich" — rief Florestan und stellte sich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hieraus auf die Claviatur stürzend, den ersten Accord aus dem letzten Satz der Dmoll-Symphonie, so gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia spielte die Walzer auswendig.

Erste Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist, — zwar mag ich den Sehnsuchts-

walzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einspinnen und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt — ist gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutschen Tänzen" ein ganzer Fasching. „Und trefflich wärs," schrie Florestan dem Fritz Friedrich[1] ins Ohr, „du holtest deine Laterna magica und schattetest den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichsten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Clavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken — Eusebius im schwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Florestan (desgleichen) auf dem Tisch stehend und Ciceronesirend — Serpentin, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stier-Augen seine Schattenfiguren auskramend, von denen einige spinnenbeinigte schon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an und Florestan mochte ungefähr so sprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

---

1) Dem tauben Maler.

Nr. 1. Adur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „es scheint sich alles sehr gut zu machen.“ — Nr. 2. Komische Figur sich hinter den Ohren kratzend und immer „pst, pst“ rufend. Verschwindet. — Nr. 3. Harlekin die Arme in die Hüften gestemmt. Kopfüber zur Thür hinaus. — Nr. 4. Zwei steife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich schöne Zitherspielerin. — „Laßt mich los.“ — Entflieht. — 6. Straffer Husar mit Federstutz und Säbeltasche. — 7. Schnitter und Schnitterin, selig miteinander walzend. Er leise: „Bist du es?“ Sie erkennen sich. — 8. Pachter vom Land zum Tanz ausholend. — 9. Die Thürflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Ursulinerin: „sprecht wenigstens, da ihr nicht lieben dürft.“ Sie: „dürft' ich lieber nicht reden, um verstanden zu sein!....“

Mitten aber im Walzer sprang Florestan vom Tische zur Thür hinaus. Man war so etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf und die Andern zerstreuten sich hierhin und dorthin.

Florestan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenusses abzubrechen, vielleicht um dessen ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte — denn erzählen sich die Freunde von ihren heitersten Abenden, so gedenken sie allemal des achtundzwanzigsten Decembers 18**. —

Etuden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemusik hat so viel Treffliches aufzuweisen, als das der Etuden. Die Ursache liegt nah: die Form ist eine der leichtesten und anziehendsten, der Zweck, für den gearbeitet wird, so klar und festgesetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir stellen unten übersichtlich Etuden mehrer Componisten zusammen, theils ältere, die zum Theil übersehen, theils neuere, die noch nicht öffentlich besprochen worden sind. Im Allgemeinen schicken wir voraus, daß die zu besprechenden nur als Specialitäten anzusehen sind, als Verbindungsfäden, die sich zwischen den Epochenbezeichnenden Meister-Etuden von Cramer, Clementi, Moscheles und Chopin hindurchziehen, im Einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb sie von Zeit zu Zeit vorzunehmen sein möchten.

J. P. Pixis, Etuden in Walzerform.
Werk 80.

Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etude und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen

wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u. s. w.; finden sich untermischte Schwierigkeiten, so gehört sie dem Genre der Caprice an; dann thut man eben so wohl und besser, das Studium auf größere zusammenhängende Concertsätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Difficultäten enthalten und vollauf zum Studiren geben.

Die obige Forderung festgehalten, so kommen ihr, wie sich von dem auch als Lehrer geschätzten Componisten erwarten ließ, diese Miniaturetuden fast immer nach. Sollten manche solchen pädagogischen Schmeichelmitteln nicht hold sein, so sollen sie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spiele quäle, sondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einstreue. Im Gegensatz daher zu manchem berühmten Claviermeister greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen sollen keine Tänze spielen, sondern wo möglich gleich Beethoven," als falsch an (eben so wie den, daß sie nichts auswendig lernen sollen) und empfehlen diese Walzer als nützliche Intermezzis, als fingergut, artig, lebhaft und musikalisch. — Unter den Bässen des 9ten Walzers steht das Wort Cornemuse. Wir erinnern uns genau, wie uns das Wort früher beunruhigte (die Etuden sind schon 8—10 Jahr alt), da wir etwas Musenartiges dahinter ver-

mutheten, bis wir endlich im Lexikon einen „Dudelsack“ fanden. Es scheint dies Wort eine Bereicherung der kritischen Terminologie, von dem nicht einmal Herr Gollmik in seiner weiß und das sich unter manche —sche Composition gehörte. Dabei (wir sind einmal im Kleinlichen) fällt uns die „Iris“ ein, die neulich hinter dem Worte Ecco, das im letzten Satze des zweiten Herzschen Concertes vorkömmt, einen lateinischen Fingerzeig, aufzumerken, über die Schönheit der Composition nachzusinnen, sehen wollte, — während das Wort wohl kaum mehr als Echo bedeutet, d. h. Wiederholung einer Phrase, wie aus der Ferne.

Pohl, J., Divertissements oder Exercices in Ecossaisenform.

Die Divertissements sind dieselben, die wir schon früher unter dem Titel: Caprices en forme d'Anglaises anführten und dort nach Gebühr lobten. Wir wiederholen nachdrücklich, was wir von ihnen rühmten, obgleich sie allerdings mehr in die Allgemeinheit des Capriccios ausschweifen und nur einige (1. 4. 6. 15. 16. 21.) ausgeprägte Etudenphysiognomieen tragen. Für das Ueberschlagen der Hände und das Eingreifen der Finger in die andern, wodurch eine so besondere Färbung hervorgebracht wird, ist am meisten gesorgt, übrigens für alle Gattungen von Schwierigkeiten, wie sie freilich nur Spielern erster Classe geboten werden

dürfen. Als Composition muß man das Heft dem Besten der Genremusik gleichstellen, — ein wahrer Brillanten-Schmuck, wo jeder einzelne eine besondere Farbe trägt und alle aus derselben Mine gekommen scheinen — Geist und Originalität auf jeder Seite, daneben schöner freier Satz und innige Kenntniß der Mittel des Instruments. Ob der Componist auch über größere Formen herrsche, wissen wir leider nicht, da wir von seinen andern Compositionen, die der Hofmeistersche Katalog aufzählt, nichts zu Händen bekommen konnten. Erfahren wir etwas darüber, so soll es der Leser auch. Noch berichtigen wir einen Irrthum mit großer Freude. Wir führten an der oben bezeichneten Stelle an, daß der Verfasser gestorben sein solle. Nach andern guten Nachrichten lebt er indeß noch in Paris, soll sich jedoch von aller weltlichen Musik losgesagt haben und nur dem Studium des Contrapuncts leben. Wir führen dies an, da nach den obigen Ecossaisen die Zukunft des Componisten mehr der glänzenden Welt, als dem engen Kloster anzugehören schien, — jene müßten denn, wie es auch vorkömmt, in einer besonders aufgeregten Lebensepoche entstanden sein.

Maria Szymanowska, 12 Etuden (Heft 1. 2.).

Der Name wird vielen eine schöne Erinnerung sein. Wir hörten diese Virtuosin oft den weiblichen Field nennen, worin, diesen Etuden nach zu schließen, etwas

Richtiges liegen mag. Zarte blaue Schwingen sind's, die die Wagschaale weder drücken noch heben, und die Niemand hart angreifen möchte. Muß man es schon hoch anschlagen, wenn Frauen Etuden nur spielen, so noch mehr, wenn sie sie schreiben; dazu sind diese wirklich gut und bildend, namentlich für Erlernung in Figuren, Verzierungen, Rhythmen u. s. w. Sieht man auch überall das unsichre Weib, besonders in Form und Harmonie, so auch das musikalisch fühlende, das gern noch mehr sagen möchte, wenn es könnte. An Erfindung und Charakter heißen wir sie jedenfalls das Bedeutendste, was die musikalische Frauenwelt bis jetzt geliefert, wobei noch zu bedenken, daß sie schon vor langer Zeit geschrieben sind und deshalb vieles für neu und außerordentlich geschätzt werden muß, was nach und nach gewöhnlich und allgemein geworden. —

J. C. Keßler, Etuden.

Werk 20. Heft 1—4.

Es wundert uns, daß wir in so vielen Heften eines Componisten, den wir anderweitig als einen Mann von Geist, sogar poetischem Geist schätzen gelernt haben, fast nichts als Fingerübungen, Trocknes, Formelles und Verstandesmäßiges fanden. Denn sie sind sämmtlich so nach einer Weise zugeschnitten, dabei so in die Länge und Quere gezogen, daß man sie nur sehr phantasie-

vollen Spielern zur Abkühlung anempfehlen kann, daß minder feurigen, bloß mechanischen Spielern hingegen, für die wenige Fertigkeit mehr, die sie durch deren Studium erlangen, vollends die letzten Tropfen Blutes ausgezogen würden. — Der Schreibstyl an und für sich ist übrigens rein, ausgebildet, kräftig und nähert sich dem Cramerschen, ohne dessen Reize zu besitzen. Besäße man nur immer Faustmäntel, um in der Stunde, wo Componisten ihre Manuscripte an die Verleger absenden, zu ihnen fliegen zu können! — Diesmal hätten wir nur Nr. 1., 3., 15., 18., 22. und 24. fortgelassen, die andern stehen kürzer und bündiger im Cramer — und nehmen wir nur noch Nr. 5. aus, vor der wir, hat sie der Componist wirklich mit kreuzweis über einander geschlagenen Händen am Claviere componirt und nicht etwa auf dem Papiere transponirt, im Staube niederfallen; man wird so einen Fall nur durch Zuziehung der Noten begreiflich finden.

H. Bertini, 25 Capricen oder Etuden.
Werk 94.

Der Componist schlägt hier zwei Weltsaiten an, die tiefe pathetische und die hohe frivole und vereinigt somit die Krone Bellinis und Aubers unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch diesen jungen Componisten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der ersten

Bekanntschaft (durch seine älteren Etuden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausstehlich wird. So ist denn in diesen Etuden ziemlich Alles nur aufgewärmt, coquett, studirt, — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmuth, Arroganz. -Wir leben des Trostes, daß sich solcher Flitter nie lange in der Welt halten kann, und fallen weiter nicht darüber her: — aus gewissen Gründen empfehlen wir sogar denen, die sich in der großen Welt nicht zu benehmen wissen und doch in ihr leben wollen und leben müssen, diese Etuden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und scheinbarer Tiefe ausgesprochen werden können, als es Bertini versteht, d. h. da er so außerordentlich claviergemäß und wohlklingend setzt, daß man sein Glück machen muß — bei reichen Wittwen und auch sonstig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etuden von C. Mayer, F. W. Grund, C. E. F. Weyse, F. Ries und L. Berger.

C. Mayer 6 Etuden.
Werk 31.

Dem Achilles gibt man einen Centauren zum Lehrer; schöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etuden sind welche, — Grazien von anmuthiger Gestalt und hellem Angesichte.

Wir Alle wissen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewissen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Aehnlich verhalten sich andere Etuden zu unsern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und sucht sie recht inne zu werden, da sie einen gleich vorneherein freundlich ansehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abschrecken. Und dann stoßen wir oft auf traurige Gestalten, welche die Schulstube zusammen gedrückt, stumm und scheu gemacht hat. Sie wissen, sind sie sich selbst überlassen, weder rechts noch links, — wissen nicht, wie sie es anfangen sollen, weiter zu kommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In solche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen diese und ähnliche Etudencompositionen in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darstellung nicht im Wege stehen.

Als Etuden besonders besehen, so erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuosen, der sein Instrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch dessen eigentlichen charakteristischen Ton studirt hat, der dem Spieler nichts zumuthet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Unclaviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man also keine gefährlichen Zickzackläufe oder Riesensprünge, sondern eben Graziengänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen, als frei und geschmeidig machen. — Die erste und dritte

scheinen etwas aufgeregter, doch wallt nichts über den Rand. Die zweite ist durchaus liebenswürdig, vom zweiten Theil an gut gesetzt, übrigens nützliche Uebung. Der Charakter der vierten erinnert an eine von Moscheles in E; sie würde durch Verkürzung gewinnen, indeß bleibt sie auch lang lieblich genug. Mit der fünften scheint ein Rondo angelegt, das wir ausgeführt wünschten. Die letzte gefällt uns als Composition am wenigsten; es fehlt ihr ein rhythmischer belebender Gedanke, den wir der linken Hand gegeben hätten; als Uebung für die Geläufigkeit der rechten Hand rathen wir sie oft zu spielen. —

F. Ries, 6 Exercices.

Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugendwerk eines Meisters, dessen hohe Verdienste um die Ausbildung des Clavierspiels nicht vergessen werden müssen. Mit Lust erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieses Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir riesig, unüberwindlich, namentlich die erste sonderbar verschränkte, ausgezackte, und die in D dur, wo Achtel, Triolen und Sechszehn-Theile übereinander gebaut sind und bei der mein Lehrer äußerte: „sie sei zehnmal leichter zu componiren als zu spielen,“ was ich damals nicht verstand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte sich nachmals meine

Meinung und ist nur der Respect vor diesen Etuden derselbe geblieben. Wir legen sie von Neuem Jedem und Allen an's Herz.

F. W. Grund, 12 große Etuden.

Werk 21.

Vielleicht daß mancher die Hand sieht, mit der wir diese Etuden (wie die nachfolgenden von Weyse und Berger) hoch über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künstler so oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie sind dem Meister Moscheles gewidmet, und dürfen es sein; denn wir haben einen Künstler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehn, auf die würdigste Weise ausgebildet, und seiner Kräfte und Mittel sich bewußt, diese in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etuden vorzüglich werth macht, ist, daß sie, eben so charakteristisch als technisch-bildend, Nahrung für Hand und Geist zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige gelesen zu haben und geben diese. In der ersten ist eine Figur durchgeführt, die Finger der rechten Hand, namentlich die schwächern zu stärken. Ein Zug, der dem Componisten beinahe Manier geworden, zeichnet diese Etude wie ziemlich alle andern aus, daß nämlich nach dem Ende hin gewöhnlich ein neuer melodischer Gedanke

auftritt, wodurch die eigentliche Uebung wie etwas zurückgedrängt scheint, ohne jedoch ganz still zu stehn; es gefällt uns diese Weise ausnehmend. — Nr. 2. Uebung in Octaven und mehr als das: — poetisches Bild von einer zarten Künstlerhand entworfen. — Nr. 3. Sanft und eben, ohne besondere Auszeichnung. Das Pedal heben wir erst zu Ende des Tactes auf, da die Vorhalte durch die vielen Hauptaccordnoten doch im Augenblicke zum Schweigen gebracht werden. In Bachs Exercices Heft 1. Nr. 2. steht eine ganz ähnliche Etude. — Nr. 4. Leichtfertiges und Coquettes gelingt dem Componisten nur wenig, er ist zu deutsch dazu und mag's getrost Anderen überlassen. — In Nr. 5. lebt er wieder in seiner Sphäre, doch verliert das Stück auf S. 14. Syst. 3. an Spannung. — Nr. 6. In den Etuden von Cramer (Nr. 4. in C moll), Moscheles (Nr. 17. in Fis moll) und Ries (Nr. 1. in C moll) finden sich welche zu gleichem Zwecke. Die vorliegende scheint uns nicht frei genug geschaffen, mag aber, rasch, scharf Note auf Note gespielt, Effect machen. — Nr. 7. Gehört in die Gattung von Nr. 4. Als Uebung war sie uns ein alter Bekannter, der uns früher oft zu schaffen machte. — Nr. 8. Trefflich, Ossianischen Charakters. Die vorkommenden Quinten stören uns nicht; wir schätzen es sogar, daß er ihnen nicht pedantisch auszuweichen suchte. — Nr. 9. In Hummelscher Art. Die Fiorituren sind etwas steif und können wir namentlich den schmachtenden Ausgang wie Seite 25. im letzten Tact, Seite 26.

Tact 5., gar nicht ausstehen. Die Art der Bearbeitung, wie Seite 26. bei dem Wiederauftreten des Hauptgesanges, steht dem Verfasser viel edler an. — Nr. 10. Die geistvollste und eigenthümlichste und zwar durchweg vom ersten bis zum letzten Tact. Wir streichen sie roth an. — Nr. 11. Schwierig, aber nützlich und dankbar. — Die letzte wird im Verlauf monoton, zumal schon die Figur in Nr. 7. verbraucht. Geistreicher, lebhafter Vortrag würde das Erstere vergessen machen.

C. E. F. Weyse, 8 Etuden.

Werk 8.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonieen, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines competenten Richters (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturtheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einstimmen muß. —

Die meisten der neu erscheinenden Etuden neigen sich mehr oder weniger der Schule dieses oder jenes Meisters zu, (der Fieldschen, der Hummelschen, Cra-

merschen u. s. w.); die vorliegenden stehen durchaus selbstständig und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Styl Beethovens in etwas verwandt. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchtthürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniusse höherer Art gibt, leicht und stolz wie Segel schwebend, und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente, die weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius, noch der der Mode unterthan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, — und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie Alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden Beider, obwohl das letztere natürlich am meisten verliert.

Was uns also hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiste her, wie wir nicht viele aufzeigen können. Die erste Etude gleich, wie gesund, deutsch und ritterlich! Die Farben sind ihm zu wenig zum Gemälde, er haut wie in Stein und jeder Schlag trifft sicher. — In der zweiten singt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf- und absteigen. Hier, wie in manchen andern des Heftes, unterbricht der Componist den Faden der Etude durch einen freien Gedanken; wir bemerkten etwas ähn-

liches schon in den Grund'schen Etuden, hier geschieht es indeß kühner und phantastischer. Die ganze Nummer ist ausgezeichnet. — In der dritten Nummer müssen Gesang und Begleitung vorsichtig geschieden werden; sie scheint uns jedenfalls zu lang und namentlich da, wo die linke Hand die Figur aufnimmt, melodieenleer: dagegen bietet sie eine gute Uebung im Staccato und im Eingreifen in die Obertasten. — Nr. 4. ist durchaus eigenthümlich, in der Form etwas roh, aber phantastisch, und überall Funken sprühend. — Die fünfte sticht nicht hervor, wird aber, sehr rasch, obwohl innerlich ruhig vorgetragen, der schönen reichen Harmonieen halber wohlthun. — Nr. 6. denken wir uns besser im Zweivierteltact; sie ist uns an Zartheit und Frische des Colorits die liebste. So wenig wir die Gefühlswegweiser der delirando u. a. leiden mögen, so wünschten wir doch für weniger lebhaft auffassende Spieler einige Schattirungen mehr angezeigt, namentlich in dieser, wo die ganze Wirkung von schöner Licht- und Schattenvertheilung abhängt. — Bei Nr. 7. fiel uns die Angabe des Metronoms auf: die der Zahl beigefügte halbe Note muß in eine Viertel-Note corrigirt werden, und auch dann wird sie selbst einem guten Meister noch zu schaffen machen. Im Uebrigen zeichnet sich die Etude wie durch Schwierigkeit, so durch Glanz aus. — In Nr. 8. würden wir die Anfangsmelodie so spielen, wie nachher, d. h. in Octaven; sonst klingt es zu dünn. Die Bemerkung ist klein gegen das, was uns die Etude

im Ganzen bietet, — was man je eher je besser selbst kennen lernen möge. —

Mit wahrer Hochachtung schlagen wir die Etuden auf dem Clavier auf und erlaben uns daran. — —

Louis Berger, 12 Etuden.
Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, schon vielleicht vor 20 Jahren erschienen, von den ersten Autoritäten als ein muster- und meisterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicher Weise aber sind die Etuden nicht weit über die Kreise gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer selbst wirkte, — gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten sich auf dieses Werk! — nicht als ob nicht in ihm selbst schon keine erfüllt lägen (denn schriebe nur jeder Mensch ein solches Heft, so stünde es gut um Alle), sondern weil man in diesen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen ist, daß diese ausgeblieben, — der Kritik, dem Publicum oder dem Componisten, entscheiden wir nicht; nur das wissen

wir, daß der verehrte Meister Vieles fertig geschrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So sprechen denn auch diese Zeilen weiter nichts als den Wunsch aus, sie nicht länger der Oeffentlichkeit vorzuenthalten. Als seine herzlichen Verehrer bitten wir. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des caprices de Paganini par R. S.

Oe. X.

Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deßhalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Composition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach Außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Compositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt, hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Compositionen

und namentlich in den Violincapricen,[1] denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,[2] wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachtheil, ziemlich Note um Note copirte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbstständigen Claviercomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form,[3] vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzuthun mußte, versteht sich eben so, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah.

---

1) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi.

2) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort rc. Leipzig, Hofmeister.

3) Man muß wissen, auf welche Weise die Etuden entstanden und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um Manches im Original zu entschuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuscripte verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtniß aufgeschrieben rc.

die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht und überlasse ich, ob es immer wohlgethan, der Entscheidung theilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz „de concert" wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Concertpublicum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet.

Von einzelnen Bemerkungen wünschte ich noch diese beachtet.

In Nro. 2. wählte ich ein anderes Accompagnement, weil das tremulirende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italiänischen Componisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italiänischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.

Nro. 3. scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indeß überwunden, hat vieles Andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nro. 4. schwebte mir der Todtenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden. — Der ganze Satz ist voll Romantik. —

In Nro. 5. ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studirende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. —

Ob die 6te von Einem, der die Violincapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Clavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24sten Tact) immer nur eine, die höchste nach oben zugekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisiren. Den harten, und etwas platten Rückgang nach Edur (S. 20. zu 21.) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umcomponiren müssen. —

Die Etuden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzes-schnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-spiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der That zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte.

Die Pianoforte-Etuden, ihren Zwecken nach geordnet.

Vielen Lernenden würden die Flügel sinken, wenn sie die Massen von Etudencompositionen aufgeschichtet sähen. Die folgende Tabelle soll ihnen das Auffinden des Aehnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercicen von Bach[1] zurückgehen und zu deren sorgfältigstem Studium rathen, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln, wie durch die schönere Ausbildung des Toncharakters an Effecten gewonnen haben, so kannte er das Clavier in seinem ganzen Reichthum. Und wie er Alles gleich gigantisch anlegte, so componirte er nicht etwa 24 Etuden für die bekannten Tonarten, sondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wie viel Clementi[2] und Cramer[3] aus ihm schöpften, wird

1) Exercices. Oeuv. 1. 6 Livraisons. Sodann Exercices. Oeuv. 2. 2) Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer le Pianoforte demontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style elégante. 3 Volumes. 3) Etudes ou 42 exercices doigtés dans les différents Tons. 2 Livraisons.

Niemand in Abrede stellen. Von da bis Moscheles[1] trat eine Pause ein. Vielleicht daß es der Einfluß Beethovens war, der, allem Mechanischen feind, mehr zum rein-poetischen Schaffen aufforderte. In Moscheles und noch in höherem Grad in Chopin[2] waltet daher neben dem technischen Interesse auch das phantastische. Hinter diesen Fünf, die am größten hervorragen, stehen am originellsten L. Berger[3] und E. Weyse.[4] Ries[5] und Hummel[6] haben ihren eigentlichen Styl klarer in freien Compositionen niedergelegt, als gerade in Etuden. Als solid und tüchtig müssen Grund[7] und Keßler[8] genannt werden, auch A. Schmitt,[9] dessen einfache Klarheit jungen Herzen wohlthun muß. Kalkbrenner,[10] Czerny[11] und Herz[12] lieferten keine Riesenwerke, aber Schätzenswerthes wegen ihrer Instrumentkenntniß. Potter[13] und Hiller[14] dürfen ihres romantischen Geistes wegen nicht übergangen werden, auch die zarte Szymanowska[15]

1) Studien f. d. Pfte. zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler. W. 70. 2 Hefte. 2) 12 Grandes Etudes. Oe. 12. 2 Livraisons. 3) 12 Etudes. Oe. 12. 4) 8 Etudes. Oe. 51. 5) 6 Exercices. Oe. 31. 6) Etudes. Oe. 125. 7) 12 grandes Etudes. Oe. 21. 8) Etudes. 4 Livraisons. Oe. 20. 9) Etudes. Oe. 16. 2 Partiees. Derselbe Componist hat noch eine Menge Hefte herausgegeben, die wir nicht einzeln aufzählen. 10) 24 Etudes. Oe. 20. 2 Livrais. 11) Eine zahllose Menge sehr nützlicher Unterrichtsstücke. 12) Exercices et Préludes. Oe. 21. 13) Etudes. Oe. 19. 14) 24 Etudes. Oe. 15. 15) 12 Etudes. 2 Livrais.

nicht und der freundliche C. Mayer.[1] Bertini[2] täuscht, aber anmuthig. Wer Schwierigstes will, findet es in den Paganini-Etuden[3] des Unterzeichneten.

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockeres Fortbewegen der Finger, zarter Anschlag). Rechte Hand. Clementi Nr. 52. — Cramer 12, 23, 27*,[4] 36*. — Moscheles 1. — Chopin 4*, 5* (spielt nur auf Obertasten), 8*, — Grund 1. — Keßler 1, ähnlich Bertini 1. — Szymanowska 1. — Potter 3, 16. — Hiller 2*, 22*. — C. Mayer 6. — Kalkbrenner 4. — Paganini-Etuden II. 5.

Insbesondere: Uebungen für den 4ten und 5ten Finger. Clementi 19, 22, 47. — Cramer 3, 28. — L. Berger 7*. — Potter 15*. Bertini 12.

Linke Hand. Clementi 87. — Cramer 9. — Chopin 12*. — Berger 6*. — Keßler 16, 4, 6. — Hiller 18. — A. Schmitt 6, Heft II. 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Allemande, V. Préambule. — Clementi 2, 7, 16, 28, 36. — Ries 3. — Hummel 1. Keßler 9, 14. —

---

1) 6 Etudes. Oe. 31. 2) Etudes charactéristiques. Oe. 66. 3) Etudes und 6 Etudes de Concert d'après des caprices de Paganini. 4) Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetischen Charakter.

Szymanowska 4, 8 (besonders nützlich). — Potter 5, 20. — Hiller 17*. — Kalkbrenner 1. — Herz 13. — Bertini 3. — Schmitt Heft II. 1.

Schnelligkeit und Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaße, mehr melodischer Vortrag der einzelnen Noten u. s. w.).

Rechte Hand. Clementi 48. — Cramer 1. — Bertini 21.

Linke Hand. Cramer 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Courante. II. Allemande. III. Gigue. V. Courante. — Clementi 44. — Cramer 38. — Moscheles 14. — Hummel 12. — Keßler 10. — Hiller 13. — Paganini-Etuden Heft I. 1.

Anmerkung. In verschiedenen schwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, sind sich folgende sehr ähnlich: Clementi 72. — Cramer 4*. — Moscheles 17. — Ries 1. — Grund 6. — Paganini-Etuden Heft II. 6.

Gebundenes Spiel. (Ein- und mehrstimmig.) Vergleiche auch Liegenbleiben einzelner Finger.[1] Bach Heft II. Courante III. Phantasie*. — Clementi 29, 33 Canon (Meisterstück), 52, 71, 79, 86, 100 (letztere vier sind sich sehr ähnlich). — Cramer 30. —

---

1) Hieher sind auch die verschiedenen Fugen in Bach, Clementi u. A. zu rechnen.

Moscheles 9*, 20. — Berger 10. — Szymanowska 7. — Hiller 9. Die beiden letzten namentlich für die linke Hand. — A. Schmitt Heft II. 22.

Staccato. (Vergleiche auch schnelles Hintereinanderanschlagen derselben Finger, und Octavengänge.) Hiller 1, 15.

Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. Cramer 31*. — Keßler 18, 22. — — Hiller 4.

Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 91. — Cramer 5, 41. — Moscheles 5*. — Potter 2*. — Hiller 3*. — Die letzten drei sehn sich ganz gleich. — Chopin 3*, 6*. — Berger 4*, 11*. — Weyse 6*. — Hummel 11. — Hiller 5*, 10, 16. — Syzmanowska 4. — C. Mayer 3, 5. — A. Schmitt 2. — Bertini 6, 9. — Paganini-Etuden II. 2.

Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anschlagen (vergleiche auch Triller mit Nebennoten). Clementi 1, 3, 27, 35, 86, 99. — Cramer 20, 25*. — Weyse 2*. — Potter 11*. — Hiller 21. — Kalkbrenner 13. — Schmitt Heft II. 8.

Stilles Ablösen der Finger auf derselben Taste. Clementi 46, 96*. — Hummel 24* (besonders schön). — Hiller 19.

Vollgriffigkeit, schneller Accordenwechsel. Moscheles 2*. — Chopin 11*. — Ries 2. — Grund 8. — Keßler 3, 15. — Szymanowska 5. —

Potter 22. — Hiller 1, 11*. — A. Schmitt 11. — Kalkbrenner 14. — Paganini-Etuden II. 4, 6.

Spannungen. Rechte Hand. Clementi 30*, 36. — Cramer 21. — Chopin 1*. — Berger 1*. — Weyse 7. —. Hiller 20. — Bertini 11. — Schmitt Heft II. 6.

Linke Hand. Clementi 81. — Chopin 9*. — Keßler 20. — Hiller 7. — Bertini 19. — Schmitt II. 7.

In beiden Händen. Cramer 40. — Moscheles 11. — Chopin 11*. — Hummel 5, 17. — Potter 17 (der vorigen sehr ähnlich), 14. — Szymanowska 5. — Hiller 6, 23. — Kalkbrenner 8.

Sprünge (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 76. — Moscheles 16 (besonderer Art). — Weyse 7. — Hummel 5. — Grund 10*, ihr ähnlich Ries 4. — Keßler 3, 12, 19. — Szymanowska 3, 9. — Potter 6, 23 (besonderer Art), 24. — Hiller 8.

Ineinandergreifen der Finger und Ueberschlagen der Hände. Bach Heft I. Gigue*. V. Menuett*. — Clementi 53. — Cramer 33, 34, 37. Ries 2. — Weyse 5. — Hummel 21. — Keßler 5, 7, 13. — Potter 9. — Hiller 16*, 22. — Kalkbrenner 9, 22. — Herz 7, 19. — Bertini 10. — Paganini-Etuden II. 6.

Schnelles Anschlagen derselben Finger. (Vergleiche auch Staccato und Octavengänge.) Cle-

menti 1, 27, 55. — Moscheles 8*. — Weyse 1*. — Potter 12*. — Keßler 2, 15*. — C. Mayer 2. Werk 40, 2*. — Hiller 5*. — Kalkbrenner 14. — Bertini 7, 18, 24, 25. — A. Schmitt II. 25.

Octavengänge. Clementi 65, 21. — Hummel 8. — Grund 2 (ihr im Rhythmus sehr ähnlich: Hummel 18.) — Keßler 8. — Szymanowska 12. — Potter 18. — Hiller 1, 5, 24. — Bertini 4.

Wechsel der Finger und Hände auf derselben Taste. Clementi 30, 34. — Moscheles 19, 22. — Chopin 7* (doppelgriffig). — Berger 5*. — Hummel 20. — Grund 5. — C. Mayer Werk 40, 1. — Keßler 2. — Herz 2. — Bertini 20. — Paganini-Etuden I. 5.

Vorschläge. Clementi 77, 97. — Hummel 2*.

Doppelschläge. Clementi 11, 37. — Keßler 24. — Kalkbrenner 10. — Szymanowska 11. — Potter 4.

Pralltriller. Bach Heft I. Prelude. — Clementi 66. Hummel 13. — Grund 5. — Szymanowska 2. — Hiller 9.

Kurzer Triller mit Nachschlag. Moscheles 7*, 10*. — Potter 8. — Hiller 35*. — Paganini-Etuden II. 3.

Langer Triller. Rechte Hand. Clementi 50. — Keßler 22. — Schmitt Heft II. 3. Linke Hand. Berger 3*. — Potter 9. — Bertini 13.

Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. Clementi 25. —

Cramer 11. — Potter 13. — Kalkbrenner 14, 23. — A. Schmitt II. 10.

Sextentriller. Kettentriller. Clementi 68, 88.

Doppelterzen und Sexten. Clementi 88. — Cramer 19, 35. — Moscheles 13*. — Hummel 3. — Keßler 23 (der vorigen sehr ähnlich). — Grund 12. — Potter 10. — Kalkbrenner 20 und 21. — Bertini 4. — Paganini-Etuden I. — A. Schmitt Heft II. 11.

Drei- und vierstimmige Uebungen in einer Hand. Clementi 23. — Potter 15*. — Hiller 19.

Chromatische Tonleiter mit begleitenden Tönen. Moscheles 3. — Chopin 2.

Schwierige Accentuation, Tacteintheilung und Rhythmus. Bach Heft VI. Gigue. — Clementi 83, 94, 95 (Quintolen-Uebung. S. auch Hiller 23*). — Moscheles 8*, 18*. — Chopin 10*. — Ries 5. — Hiller 2, 10, 16. — Kalkbrenner 17.

Anmerkung. Aehnliche Figuren und Rhythmen sind durchgeführt A) Hummel 10. — Grund 4. — Potter 7. — Bertini 14. — B) Hummel 19. — Weyse 7. — Potter 24. — C) Cramer 37. — Grund 11. — Keßler 11. — D) Weyse 1*. — Hiller 14. — Kalkbrenner 5.

Adagio mit Verzierungen. Moscheles 4*. — Hummel 16, 22. — Grund 9. — C. Mayer 4.

Uebungen für die linke Hand allein. Berger 9. Ein besonderes Heft Etuden von Greulich. (Werk 19. bei Peters).

Variationen für Pianoforte.

Erster Gang.

J. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. W. 7. — F. Deppe, Variat. über ein Thema v. Rossini. — C. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Auber. W. 41. — Leopoldine Blahetka, Variat. über ein Thema v. Haydn. W. 28. — H. Herz, große Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 82. — Chr. Rummel, Phantasie und Variat. über ein Thema v. Donizetti. W. 80. — St. Heller, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Herold. W. 6. — J. R. Droling, brillante Variat. über ein Thema v. Auber (zu 4 Händen). W. 34.

Der die ersten Variationen ersonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Symphonieen kann man nicht täglich schreiben und hören, und so gerieth denn die Phantasie auf so anmuthige Spiele, aus denen der Beethovensche Genius sogar idealische Kunstgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Capriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß ist in keinem Genre unsrer Kunst mehr Stümperhaftes zu Tag gefördert worden —

und wird es auch noch. Von der Armseligkeit, wie sie hier aus dem Grunde blüht, von dieser Gemeinheit, die sich gar nicht mehr schämt, hat man kaum einen Begriff. Sonst gab's doch wenigstens gute langweilige deutsche Thema's, jetzt muß man aber die abgedroschensten italiänischen in fünf bis sechs wässerigen Zersetzungen nach einander hinterschlucken. Und die Besten sind noch die, die's dabei bewenden lassen. Kommen sie nun aber erst aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie sie heißen! Zehn Variationen, doppelte Reprisen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im 3/8tel Tact — hu! Kein Wort sollte man verlieren und Ritz Ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere selige Zeitungen, unsern Lesern vorzustellen, halten wir sie und uns für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes soll indeß manchmal erwähnt werden; im Durchschnitt wird aber, bis auf diesen ersten Gang, in späteren nur der besseren Erscheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht und sähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein sichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Wesen, das gern etwas in die Höhe möchte, heraus, so wären sie kaum einer Aufmunterung werth. Mich schlagen solche Compositionen förmlich nieder. Der junge Musiker will einmal drucken lassen; man räth's ihm ab; es hilft nichts. Sagt man ihm,

er solle erst auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch studiren, so hat man einen Todfeind mehr. Sie sind oft selbst überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch soll's gedruckt werden. Sieht man Talent, so läßt sich nützen. Fehlen aber sogar die ersten Schulkenntnisse, so kann man nicht anders als still sein und sie ihrem Schicksal überlassen.

Was Hrn. Deppe anlangt, so ist auch er auf dem besten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige bessere Regung, kein Funken Geist; leere Czerny'sche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt sich etwas. Eine gewisse Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigsten Sphäre, hält allein ab, das Heft nicht ganz und gar zu verwerfen.

Besonderer Art sind die Veränderungen des Hrn. C. Krebs. Auf den ersten Anblick für's Auge nehmen sie sich recht gut aus. Im Grunde ist's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahlerisch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, so aus puren hohlen Phrasen ist es zusammengesetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, sogar Spohr, — so ohne allen Grund brillant, ohne allen Grund gerade so und nicht anders. Herz und Lafont haben dasselbe Thema componirt. Da lerne er französische Manieren, coquettes Wesen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig ist es, dies alles sagen zu müssen, da man gar nicht läugnen kann, daß sie von einem talentvollen,

satz- und fingerfixen Componisten gemacht sind, der noch dazu das Instrument sehr gut kennt.

Auch an den Variationen des Fräulein Blahetka wollen wir so rasch wie möglich vorbei. Sie ist eine treffliche Clavierspielerin und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Composition kann sie mich nicht machen.

Aber was ist mit unserm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf senkte, als ob er gar nicht mehr so unschuldig und liebenswürdig hüpfen nnd springen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als Variationist erreicht ihn so leicht Niemand, und er sich selbst nicht einmal wieder. Tausend und aber tausend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt und von schönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe sie küssen, wollte er. „Die Jahre vergeh'n." Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man sich manche Modegenies, über deren schädlichen hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im Klaren war, später, wenn sie selbst hinter sich zurückbleiben und nun eine Lücke entsteht, die Talentschwächere nur schlecht zu füllen versuchen, sehr oft zurückwünscht. So fingen die Kritiker erst Rossini recht herauszustreichen an, als Bellini aufstand; so wird man diesen erheben, da Caraffa und die Andern ihn nicht zu ersetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie sind von Herz, stehen aber, wie gesagt, gegen die älteren frischen und

erfindungsreichen bei Weitem ab. Das Thema ist aus den Puritanern, der erste Theil voll Gesang auf Tonica und Dominante basirt, der zweite Theil aber so steril, daß freilich nichts Paradiesisches daraus zu schaffen. Daß er S. 13. Syst. 4. T. 5. und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nöthig. Herz'isch bleiben sie jedenfalls und müssen gefallen.

Als einen diesem Pariser verwandten Geist gibt sich unverhohlen auch Hr. Rummel. Was ihm an französischer Finesse abgeht, ersetzt er aber durch eine ihm natürliche deutsche Gutmüthig- und Gemüthlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen. Die Einleitung zu seinen neusten Variationen, den Satz des Themas von Donizetti (das sich in Franzilla Piris zum großen Liebesfang gestaltete) muß man sehr loben. Die Variationen (die zweite ausgenommen) und das Finale sind gewöhnlichst.

In denen von Stephan Heller kann man Anzeichen eines gebornen Musikers gewahren. Das Thema ist das bekannte Lied des Zampa (nebenbei gesagt, zehnmal weniger forcirt und mehr originell, als das Meyerbeer'sche: l'or n'est qu'une chimère) und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht ist. Thema. Steht im Original Tact 7. die kleine None? Das schwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen sehen sich zu ähnlich und fließen zu leise nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr

toben und wüsten. Das Thema, sein Gegenstand dünkt uns einer größern charakterischen Behandlung werth, was sich der talentvolle Componist zu einer spätern Aufgabe mache.

Die vierhändigen Variationen von Hrn. Droling sind auf ein sehr pikantes, allerliebstes Thema aus dem Maskenball eben so allerliebst gebaut, dazu federleicht, völlig anspruchslos, sehr zu empfehlen, weil sie eben nichts anderes sein und scheinen wollen. Bleibe der Componist in diesem ihm angewiesenen Kreise und erhalte er sich diese musikalische kindliche Frische, die man an den früheren kleinen Werken von Czerny so sehr loben mußte.

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied. — Em. Prudent, große Variat. über ein Thema v. Meyerbeer. W. 2. — C. Haslinger, Einleitung, Variat. und Rondo mit Begleitung des Orchesters. W. 1. — J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 16. — H. Elkamp, Phantasie und Variat. W. 15. — F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Strauß. W. 23. — H. W. Stolpe, Einleitung, Variat. und Finale über ein russisches Thema (zu 4 Händen). W. 37. — L. Farrenc, Variat. über ein russisches Thema. W. 17. — Sig. Thalberg, Variat. über zwei russische Themas. W. 17.

Das Wort „Gang" ist nicht ohne Feinsinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmausetafeln, Galle-

rieen, sondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik stellt sich gleichsam der Productivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffe aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutirt sie. Zu den Willigen gehört der oben zuerst aufgeführte Componist. Schon an der Wahl des Themas erkennt man seinen Mann. Je mehr Erinnerungen sich an dieses knüpfen, je beziehungsvoller, tiefsinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine prosaische Mantellied kann aber schwerlich zu Außerordentlichem begeistern, und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte). Daran denken freilich die Wenigsten; die Meisten ziehen die bequeme, im Grund sinnlose Art, sogenannte brillante mit soliden Variationen abwechseln zu lassen, vor. So vermisse ich auch in den Veränderungen des Hrn. Endter irgend Beziehung, Bedeutung, Idee. Gleich die Einleitung. Wie fällt da alles auseinander! Eine Weile lang Viertel, dann 32stel, dann Triolen, dann Achtel, dann wieder Triolen! Und dennoch wird das B dur nicht einmal harmonisch gut eingeleitet. Man weiß nicht, wozu das alles, wo es hinaus soll. Das Thema, wie gesagt, weder poetisch, noch sonst etwas, taugt aber auch formell nichts. Der erste Theil hat nur vier Tacte, die sich wiederholen; der zweite aber

sechs krumme Tacte; noch dazu schließen beide Theile einerlei. Auf so dürrem Boden läßt sich schlecht ackern. Einige Variationen haben mir dennoch, eines Anstrichs von Solidität halber, wohlgefallen, so die erste, zweite und vierte. Die Polonaisenartige steht etwas geschmacklos mitten drin und müßte in zweiten Auflagen durchaus heraus. Mit der Gelineck'schen Art zu variiren aber, d. i. eine der Hände zum Thema in Tonleitern auf- und abfahren zu lassen, verschone man uns gänzlich; solches darf man heut zu Tage nicht mehr drucken lassen. Im Einzelnen wollten wir dem Componisten noch Bogen voll bemerken. Nehme er dies Wenige im aufmunternden Sinn: vor Allem aber zerstückle er sich nicht in so kleiner Arbeit und in einem Genre, worin ihn Tausende überholen.

Hrn. Emil Prudent halte ich für einen jungen Franzosen, der sich Meyerbeer zum Götzen auserlesen. Große Erfindungen sind seine Variationen gewiß nicht: doch verrathen sie einen geschickten Spieler (man verspreche die Worte nicht), der Alltägliches recht einnehmend auszudrücken versteht. Auch hier würde ein glückliches Thema glücklichere Gedanken geweckt haben; der fatale Stimmengang in der Melodie und im Baß (T. 3. des Themas) mußte somit leider in allen Variationen wiederkehren. Das Fleckchen Fuge im letzten Satz ist lustig genug.

Die Variationen des Hrn. Haslinger haben den Haupttitel „Voyage sur le Rhin," so daß ich schon auf

eine ganze Bilderkarte mit den Ueberschriften „Mayence, Cologne“ u. s. w. aufsah. Nichts von dem, wenn man auch vielleicht in die Einleitung die Abfahrt, in die einzelnen Variationen die verschiedenen Stationen legen könnte. Viel poetischer schwebt nur im Allgemeinen über dem ganzen Heft ein munterer Rheinweincharakter, und die grünen Gläser klingen und schwarze Kellnerinaugen sehen von Weitem. Eine Musik, die froh ist und macht, auf der man fortschaukelt, ohne viel zu fragen warum oder wohin. Der Titel scheint also durchaus nicht überflüssig. Im Einzelnen steht mir allerdings Vieles nicht an, gewisse Czerny'sche Läufer, Bellini'sche schwächliche Ausweichungen; aber der Grundton bleibt frisch und rein; die Variationen bilden ein Ganzes, erreichen das, was sie wollen. Und das ist eben Talent. Gleich die Einleitung hat Leben und führt ein; die Spannung geschieht fast unmerklich. Das Thema, ein brillanter Edur-Marsch von Stöber, wird vom ganzen Orchester fortissimo gespielt, eine neue, schickliche Art. Nur drei leichtwechselnde schillernde Variationen folgen. Alles wohlberechnet. Statt eines langweiligen falsch-sentimentalen Adagios ist eine ziemlich durchaus interessante Cadenz von zwei Seiten eingeschaltet, in der ein kurzer, dem Componisten angehöriger Gedanke aus der Einleitung (S. 4. T. 4.) weiter, aber noch immer etwas undeutlich ausgeführt wird; erst im Rondo hellt er sich zum klaren Gesang auf und bekömmt da sogar etwas Phantastisches. Der Schluß ist kurz und feurig.

In ein ziemlich gleiches Fach sind die Variationen von Benedict zu stellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, fast bewußtlos kömmt, bei diesem durch Verstand und Kunst getrieben ist. Aber fang' er's noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publicum, noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indessen würde nur ein Unbilliger die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geschmack, mit Esprit gemacht. Dann schließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach so vielem Guten beleidigt das doppelt und nun soll Jemand nach Lust loben, wie man es seiner Fähigkeiten und Kenntnisse halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Claviatur weg in Staunen gerieth, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das Andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Hr. Benedict weiß das längst. Thäte er auch darnach!

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp, einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Räthsel ohne Auflösung, Paganini ohne Violine, ein Stück für sich, — eine

Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel aufstellen kann, — beinahe nur Betrachtungen über die H moll- und D dur-Tonleiter. Manchmal scheint zwar das irrsinnige Glöckchenrondo von Paganini, manchmal der Hexentanz aus Faust von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach Jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien und ziehe sich sein Theil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenstücke, die man als Kind auf den Theatern mit so freudigen Schauern sieht, an jene Scenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche seines Rittermannes kommen möchte und schon durch's Schlüsselloch alle romantische Herrlichkeiten genießend von unsichtbaren Händen gräulich zerbläut, auf die grüne Wiese zurückgeschickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß seines edlen Herrn. Wer dunkel componirt, wird auch dunkle Recensionen verstehen...

Und wenn nun der Vorhang über den romantischen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergesichter überall vorguckten und man so sicher und fest dazwischen saß, so war's nur wenig von dem Wohlbehagen verschieden, das nach den obigen Variationen die des F. X. Chwatal in mir erweckten, so fröhlig, rührig und guter Dinge spielen sie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmthuend, eher etwas bäuerisch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Ver-

fasser nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben und vom guten Fremden läßt sich immer für's Eigene nützen.

Beinahe dasselbe möchte man Hrn. Stolpe zurufen, wenn er überhaupt brilliren und sich einen europäischen Ruf machen wollte. Lieber wirkt er im kleinen häuslichen Cirkel, und thut es da vollständig. Seine Variationen gehören der ältern Zeit an, müssen aber in jeder als anspruchslos, gemüthlich, dabei bildend für Anfänger geschätzt werden. Lehrern, die sich fleißige Schüler erhalten wollen, sind sie sehr zu empfehlen. Gleich vornherein klang mir das Thema wie ein alter Bekannter, bis ich es als dasselbe russische erkannte, das Ries im Rondo seines jugendlichen Esdur-Concerts benutzte.

Legte mir ein junger Componist Variationen wie die von L. Farrenc vor, so würde ich ihn sehr darum loben, der günstigen Anlagen, der schönen Ausbildung halber, wovon sie überall Zeugniß geben. Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfassers, der Verfasserin nämlich, die die Gemahlin des bekannten Musikhändlers in Paris, und bin verstimmt, daß sie schwerlich etwas von diesen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, saubere, scharfe Studien sind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber so sicher im Umriß, so verständig in der Ausführung, so fertig mit einem Worte, daß man sie lieb gewinnen muß, um so mehr, als über sie ein ganz leiser romantischer Duft

fortschwebt. Themas, die Nachahmungen zulassen, eignen sich bekanntlich am besten zum Variiren und so benutzt denn dies die Componistin zu allerhand netten canonischen Spielen. Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die, d. h. mit Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen — und dies Alles leicht und gesangreich. Nur den Schluß hätt' ich in eben so stiller Weise gewünscht, als ich vermuthet, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.

Und da wir einmal im Lobesstrome stehen, so sei noch der sehr hübschen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichsten gelungensten Composition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei schöne russische Themas nahm er sich: das erste steht in den vor Kurzem in diesen Blättern abgedruckten „Bildern aus Moskau“ — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere ist das neue Volkslied, vom Oberst Alexis von Lwoff componirt und im ganzen russischen Reich statt des God save the king eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Gesang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, ist nicht neu, doch selten gebraucht und gewiß lobenswerth, zumal wenn sie in irgend einer Beziehung zu einander stehen, wie hier, — wenn letzteres auch weniger im ästhetischen Sinn, als ihres gleichen nationalen Ursprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erste Thema mit Vorliebe behandelte, scheint mir natürlich: überhaupt schrieb er

aber mit Liebe, in guter Stunde und so entstand eine phantasie- und wirkungsvollste Einleitung, hinter der das Lied des Kindes, reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Eben so zart und bedeutsam schmiegen sich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im musikalischen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung gelungen nennen kann. Den Contrast zu diesem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im spätern Laufe das erste Thema eingewirkt wird. Der Schluß ist von der kurzen Art, daß das Publicum erst einige Secunden lauschen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein stürmisches Halloh ausbrechen muß, — äußerst dankbar, brillant, ja vornehm. Als strenger Kritiker wünscht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus, die Modulation auf S. 8. T. 2., wo man statt nach A- nach Fis moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D dur und H moll nach G moll etwas gezwungen scheint; sodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Tact auf S. 17., wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im Uebrigen wünschen wir dem großen Virtuosen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieser Bahn, auf der er, bedachtsam und reinste Ziele im Auge, immer fortschreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. Werk 16. — J. Nowakowsky, brillante Variat. über ein Originalthema. Werk 12. — Fr. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. Werk 131. — C. Schunke, große Bravourvariat. über ein Thema von Halevy. Werk 32. — Th. Döhler, Phantasie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. Werk 17. — Carl Mayer, neue Variat. über ein Thema von Auber. Werk 31. — Derselbe, große brillante Variat. über ein russisches Thema. Werk 32. — Ludwig Schunke, Concertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. Werk 14. — Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus Ludovic von Herold und Halevy. Werk 12.

Die beste Recension über die meisten obiger Variationen las der Leser so eben im Motto.[1] Sie gehören sämmtlich dem Salon oder dem Concertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publicum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verläugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im

---

1) Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassiren —
Ach wenn sie nur Herzen hätten!

H. Heine.

Uebrigen versteht sich, daß die Variationen, zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können.

Was die Concertvariationen vom seligen Ludwig Schunke anlangt, so muß man sie den glänzendsten Clavierstücken der neusten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufsehen erregt haben würde. Der seltene, sinnende Virtuos am Clavier sieht überall durch. Instrument-neues, Schwerübendes, Scharfcombinirtes findet man auf jeder Seite. An Idee stehen sie freilich gegen seine andern Arbeiten zurück und er kannte meine Ansicht gar wohl, nach der es mir immer unpassend geschienen, so herzinnige Themas, als den Fr. Schubert'schen Sehnsuchtswalzer, zu so Heldenstücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen sie im musikalischen Satz die meisten der neueren Bravoursachen. Vor Allem geistreich muß das Finale, eine Polonaise im patentesten Styl ausgezeichnet werden, und spielt Jemand die dritte Variation, wie er, so wird man ihn gewiß einen Meister im Treffen nennen.

Mehr geschmackvoll, aber wenig geist- und erfindungsreich haben die großen Variationen von Carl Mayer ganz gleiche Bestimmung, Zuschnitt, Charakter als die vorigen. Das Thema ist dasselbe russische Volkslied, das Thalberg in seinem Werk 17. variirt hat, und so glänzend bordirt, daß es sich schon vor der Kaiserin, der es gewidmet ist, hören lassen kann. Manches sticht mir zu süßlich gegen das markvolle Thema ab, wie es
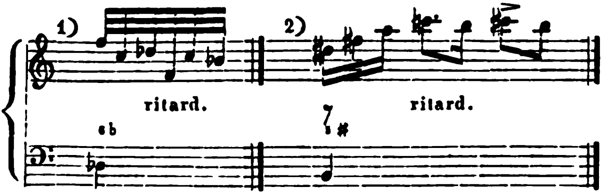
mich auch wundert, daß Mayer, der sonst so vorsichtig im Maßhalten ist, sich überhaupt nicht kürzer gefaßt hat. Dies bezieht sich namentlich auf die 5te ziemlich vier Seiten lange Andante-Variation. Das Glück eines Concertstückes hängt an halben Minuten; eine zu viel und irgend Jemand fängt zu husten an und weg ist der Enthusiasmus. Zu wenig geht eher. Wenn vielleicht Pedanten die im reinen Desdur gesetzte Einleitung aufstechen sollten, da doch das Ganze in Fdur spielt und schließt, so beweist eben das Stück, daß man schon in verschiedenen Tonarten ein Stück anfangen und endigen und dennoch sehr schön componiren könne. Eine Ausnahme soll es allerdings bleiben, aber nur kein Verbot. — Auf gefährliche Neuerungen, große Schwierigkeiten stößt man übrigens durchaus nicht im Heft: es schmiegt und schmeichelt sich Alles an die Finger an. Ursprünglich sind die Variationen mit Orchesterbegleitung gedacht; doch fehlen die gestochenen Stimmen, was wegen des letzten Satzes, der durch die Instrumentation viel gewinnen wird, zu bedauern ist. — Die Variationen über ein bekanntes Thema der Auber'schen Braut stellen sich von selbst weit unter die vorigen. Es läßt sich nichts darüber sagen, als daß sie sich durch ein lebhaftes Colorit vor vielen Salonvariationen Anderer hervorheben.

Vielleicht erinnert sich der Leser einer scharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Clavierconcert von Hrn. Döhler. Variationen sieht man schon mit milderen Augen an. Hr. Rellstab bedient sich bei solchen Concert-

stücken meisthin der schlauen Wendung „Mozart und Beethoven haben zwar bessere Werke geschrieben, indessen“ — indessen sind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti und man weiß Alles im Voraus. Sobald nur der Componist und das Publicum solche Dinge für das erklären, was sie sind, so läßt man es passiren. Sobald es sich aber etwa breit machen will, so soll sich dem kanonenschwer entgegengestellt werden. Nichtsnützig ist es nun gar, wenn selbst musikalische Zeitungen über solche, wie sie sie nennen, „freundliche“ Talente, als Kalkbrenner, Bertini ꝛc., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt sich schon sehen; da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis auf's kleinste „und“ kennen wir sie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er sich größten Beifall erspielen will; er scheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches Neue und stets Gutklingendes, notirt alles sehr fleißig, hat rhythmischen Sinn, schreibt im Verhältniß zur claviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies ist alles schätzenswerth. „Beethoven und Mozart haben zwar“ — Vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Solostelle der linken Hand auf S. 2., mit dem darauf folgenden wirklich prächtig rauschenden Fortissimo und der echt-claviergemäßen Begleitung. Sehr effectvoll ist eben so die 3te Variation und lobenswerth wegen der strengen Durchführung der Melodie, welche Andere, hätte sie sich nicht schnell gefügt, vielleicht hätten fallen lassen. Aber mit zwei Ver-

zierungen möchten uns die Componisten nicht mehr wüthend machen: sie stehen unten in der Anmerkung [1] und sind nach und nach so zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindschaft Allen, die sie noch einmal drucken lassen. Wünscht man von uns andere Zierrathen an Cadenzstellen, so stehen wir mit Tausenden bereit.

Die Bravourvariationen von Carl Schunke sind den Eleven des Pariser Conservatoirs gewidmet, ein Umstand, der vorweg für sie einnimmt, da man sich auf etwas Technisch-, wie Aesthetisch-Bildendes vorbereitet. Was den ersten Punct betrifft, so sind sie unläugbar sehr sorgsam, gewissenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Declamation u. s. w. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer gesetzt. Was aber im Uebrigen, so blühen sie vom neusten geschmacklosen Geschmack so hohl pathetisch, so gemeinfrivol über, daß man sie kaum zweimal hintereinander sich denken mag. Der gut-pädagogischen Eigenschaften halber muß man das mit wahrer Betrübniß



gestehen, um so mehr, da der Componist gegen sein bisheriges Streben, das nur auf leichteste Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein besseres Schicksal gönnte. Spiele und studire sie also, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, seinen Fingern Bewegung und interessantere Uebung geben will. Die Virtuosen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berücksichtigung der Mechanik des Instruments schriebe und spielen uns seine Compositionen dennoch; so wollen wir auch dankbar sein, und manchmal der Virtuosen instrumentgemäßere Passagen, wenn auch ohne Beethovenschen Geistesbeisatz, zur bessern Beherrschung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité, das in neueren Compositionen so oft zu finden ist. Abgesehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, so scheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden sollen, solche Erleichterungen unnöthigen Platz wegzunehmen, — des andern Umstandes noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben sie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, sondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Also wozu das? Verändert aber der Componist in der Art, wie z. B. Hr. Schunke S. 19., wo, statt daß ursprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, sie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, so ist mir das eine unbegreifliche Herabsetzung seiner eignen

Ideen. Genug — und führe sich Jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Besprechung wohl keinen Anspruch haben. Sie sind leicht, ansprechend u. s. w., im Grunde recht arm.

Eben so schnell können wir über die Hrn. Nowakowski und Osborne weggehen. Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Compositionstalent. Beide kennen ihr Instrument. Das Thema des Polen muß man hübsch finden, das von Osborne gewählte aus Anna Bolena sehr lahm. Hr. Nowakowski kann es zu etwas bringen, wenn er mehr studirt, als Hr. Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in seiner Weise!

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erster Zug.

C. Schnabel, Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient. — Phantasie über Motive aus Opern von Bellini Werk 14. — Amadeus Mereaux, große Phantasie über ein Thema von Halevy. Werk 42. — J. A. Ladurner, Phantasie, Fuge und Sonate über ein Thema von Händel. — Sigismund Thalberg, Phantasie über ein Thema aus den Hugenotten. Werk 20.

Die secondaire Art der Composition, über Thema's Dritter zu phantasiren, nimmt auf eine traurige Weise überhand und steckt sich, wie bekannt, unter den schönen Namen, mit dessen Bedeutung sie so wenig gemein hat. Namentlich versenkte sich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit und hat es mit seinem Potpourri durchaus bei uns verscherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der diese Erinnerungen dedicirt sind, wie einen Pizarro wollte ich den Componisten mit meinem Pistolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutschen, — Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorieen, sogar Faulheit, nie aber solch geflissentliches Nachäffen

der feuchten italiänischen Sentimentalität, wie es sich hier zeigt. Schon zu viel der Worte! —

Zwischen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat sich die einer romantisirenden Salonmusik eingeschlichen, in der sich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über sie im Unklaren sein könne: er heißt: „von Allem etwas wo möglich." Indeß ist Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent und würde sich unter einer schärferen Scheere zu etwas bilden haben können. In seiner „großen" Phantasie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche sehr brillante Variationen über einen Marsch aus der Jüdin, der, auch in der Tonart, etwas an den Alexandermarsch erinnert. Hier und da versucht er sich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen. Die erste Variation klingt sehr gut. Im ersten Theil der dritten ist gegen allen Rhythmus ein Tact zu viel.

Besäße Hr. Laburner nur ein Viertel von der Tournüre des Vorigen und er würde so rasch in's Publicum gelangen, als er seines Fleißes halber nur verdienen mag. Bei vielen Vorzügen, die diese Phantasie vor vielen andern auszeichnen, ermangelt sie aber auch jeder und aller Grazie, entbehrt sie durchaus der feineren Bildung, die man selbst bei rohen Talenten stellenweise antrifft. Gegen frühere Zeiten genommen, hat unsre Musik so sehr an Biegsamkeit des Organs, an Ge-

wandtheit im Ausdruck, an Vielartigkeit der Nüancirung gewonnen, daß man eine so harte Originalität in ihrer Schwerfälligkeit gar nicht mehr gewohnt ist. Daß man über ein Thema von Händel nicht so leichthin faseln dürfe, als über eines von Bellini, versteht sich. Unser Componist kennt auch die Höhe seines Vorwurfes, behandelt ihn sorgsam, würdig, mit aller Liebe, deren eine schroffere Natur nur fähig ist. Hierin liegt so viel Lob für ihn, daß ihn der oben ausgesprochene Tadel nirgends abhalten möge, im gleichen Sinn, aber mit gewählteren Mitteln, fortzuarbeiten. Sehe ich recht, so ist der Verfasser in Kenntniß des Vorhandenen nicht viel über Beethoven und vielleicht noch gar nicht bis zu ihm gedrungen. Findet er in sich selbst einen Lohn für seine Arbeit, so wünschen wir ihm Glück dazu; von der Mitwelt erwarte er aber so wenig einen, als für ein lateinisches Gedicht. Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst, in Irrthum befinden. Stände Hr. Laburner aber oben, wie würde er über die vielen jungen lachenden Gesichter erschrecken, die auf nichts mehr als auf Zöpfe erpicht sind, als z. B. auf das unaufhörliche Hinüberschlagen der rechten Hand über die linke, eine lange Melodie im Baß vorzutragen (vgl. die sogenannte Todtenpolonaise, das Trio), auf die altmodischen Harpeggio's in den tiefsten Baßregionen, auf die Doppelschläge und Mehres. Wo man ihm aber nichts anhaben kann, und wo er so kräftig Händel'sch

arbeitet, daß sich das junge Volk respectvoll zurückziehen wird, ist in der Fuge, wenn ich auch für meinen Theil zu ihrer Länge mehr Aufbau und Steigerung wünschte. Leid thut es mir, daß dem Componisten die Tenormelodie auf S. 3. (da, wo sich das Thema zum erstenmal zeigt) späterhin gänzlich entfallen ist; sie hätte namentlich in der Sonate, die aber nur aus einem Satz besteht, als ein zweites Thema gut eingeschaltet werden und dem Ganzen ein blühenderes Colorit geben können. Mit Antheil sehen wir immerhin den weiteren Leistungen des Componisten entgegen.

„Glücklich aber sind die zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt: die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen." Also Goethe, und nie fiel mir diese Stelle aus Wilhelm Meister lebhafter ein, als jetzt beim Uebergang vom vorigen Componisten zum zuletztgenannten. Wie ist der Herr seiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der sich weltmännisch: noch mehr, wie schließt, verschlingt und löst er so leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Absicht aussieht. Weder überspannend noch abmattend zieht er die Zuhörerschaft, wohin er nur will: er hat den leisesten Pulsschlag des Publicums belauscht, wie selten Einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz der allgemeine Enthusiasmus über Thalberg's Hugenottenphantasie in Paris und

anderwärts ist ganz in der Ordnung. Die günstige Form, deren er sich in ähnlichen seiner neueren Compositionen bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Thema's, dann diese selbst mit einer Veränderung, in der sich schon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Thema's, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde schwer sein, Einem, der sich nicht mit eignem Aug und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Instrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Ueberkleidung der Melodie durch neu gefundene Accompagnements, von den seltenen Pedaleffecten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Massen, so daß man oft verschiedene Stimmen zu hören glaubt u. s. w. So bilden sich unsere bedeutendsten jungen Claviercomponisten, jeder gleichsam seine besondere Instrumentation: für die freilich, die im Clavier nichts sehen als eine Maschine, eine Spieluhr von auf- und niederrollenden kleinen Tönen, sind diese Sachen nicht. Die andern aber werden sich an der Vielseitigkeit des Instruments erfreuen, das im einzelnen Klang so dürftig, in der Combination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag.

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, Erinnerung an Sabine Heinefetter. Werk 79. — Joh. Ruckgaber, Erinnerung an Bellini. Werk 35. — Ernst Köhler, Erinnerung an Bellini. Werk 54. — H. Herz, dramatische Phantasie über den berühmten protestantischen Choral aus den Hugenotten. Werk 89. — C. G. Kulenkamp, die Jagd, ein humoristisches Tongemälde zu 4 Händen. Werk 49.

Eine sehr kurze Recension machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin den letzten Buchstaben wegstrich. Es bleibt dahin gestellt, ob das I, das Florestan auf die Rummel'sche Erinnerung geschrieben, nicht noch eine kürzere sei, wenn es anders nicht die Zahl, sondern einen lateinischen Buchstaben bedeutet. Jedenfalls ist die Composition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen „Herz — Schmerz," eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man die Erinnerung den bessern Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgaber's Souvenir. Viele (z. B. wir und ich) denken selten an Bellini und dann ist so ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Original-Verleger litte ich aber so ein Honigaussaugen aus Bellini's Opern durchaus nicht: wahrhaftig das Beste wird herausgezogen.

Sonderbar ist es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, sämmtlich aus Es dur gehen und

ein Beitrag sind zur Charakteristik der Tonleiter; eben so sonderbar, daß sie alle einerlei, nämlich höchst glänzend anfangen und nur die Ruckgaber'sche in leise pp verhaucht, während die andern ordentlich wie die Sinfonia eroica schließen. Hrn. Köhler's Phantasie zeichnet sich aber überdies durch eine organischere Form vor den andern rühmlichst aus und verräth überall solide Studien und Gedanken. Von einem Orchester, was dazu gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe gespielt, was auch dazu gehört, wird sie überall applaudirt werden. Wie gesagt, es ist zu wünschen, daß erste deutsche Componisten sich auf diese Weise an und in italiänischen Componisten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit seligem Auge dem Allegri'schen Miserere zuhörend, mag kaum mit mehr Spannung gelauscht haben, als unser verehrter H e r z der ersten Aufführung der Hugenotten. Ihr Schelme, mochte er bei sich denken, man müßte kein Musiker sein, um nicht trotz aller Eigenthumsrechte Anderer sich das Beste und Beklatschteste einzuzeichnen hinter die Ohren — und noch spät Mitternacht setzte er sich hin und brütete und schrieb. Der Titel ist übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vortheilhafte Täuschung: anstatt einer dramatischen Phantasie über „le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Huguenots“ erhält man, außer diesem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Scene mit Chor, ächt Meyerbeerisch, nämlich unächt, eine Arie mit wirklich schönen Stellen, eine

Bohemienne, über die sich nichts sagen läßt, und ein sehr hübsches Air de Ballet. Wir selbst sind noch nicht so tief in die Hugenotten gedrungen, um mit Sicherheit sagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indessen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geschick, oft Geist an einander gefädelt ist, kann man versichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübschen Kästchen ▭ über einzelnen Noten? vielleicht einen leisen Druck, ein graziöses Aufheben der Hände? Im Stuttgardter Universallexicon fehlt das Kästchen gewiß. Wir machen darauf aufmerksam.

Ueber die vierhändige „Jagd" des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr saubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B. „11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen" u. s. w. Der Componist fürchtet selbst in einem an die Redaction gerichteten Schreiben, „daß solche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber solche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darstellung halber nicht übergehen hätte dürfen" u. s. w. Im ersten Punct hat er ganz, im zweiten nur halb Recht. Zwischen wirklicher Gemeinheit und Shakspeare'scher ist noch ein Unterschied. Was soll ich es verschweigen, die Jagd hat mich total verstimmt. Wenn ein Componist Jahre lang mühsam arbeitet, vierzig Stücke schreibt mit lobenswerthem Eifer und endlich

auf ein Thema fällt, das schon gar keine poetische Regung aufkommen lassen kann, und wenn er es noch dazu so trocken und witzlos wie möglich behandelt, so kann das einen theilnehmenden Beschauer nur traurig machen. Das ist kein Ton aus freier Brust: so klingt kein Jagdhorn; kurz die Musik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du componirst“ meinte Florestan bei einer frühern Composition von Hrn. Kulenkamp. Florestan hat Recht, und Rellstab auch, wenn er sinnbildlich genug einmal ausrief: „einen Hasen können sie todtschießen, unsere Componisten — aber einen Löwen erwürgen, nicht.“

Dritter Zug.

J. Rosenhain, Erinnerung. Romanze. — C. Czerny, Erinnerung a. m. erste Reise (in Sachsen). Brillante Phantasie. Werk 413. — H. Bertini, Erinnerungen (Impression de Voyage). Werk 104. — H. Bertini, Caprice über eine Romanze v. Grisar. Werk 108. — H. Bertini, Sarah. Caprice über eine Romanze von Grisar. Werk 110. — H. Bertini, 2 Notturnos. Werk 102. — Adolph le Carpentier, Caprice über eine Romanze v. Grisar. Werk 16. — C. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. Werk 42. — Delphine Hill Handley, Caprice. — A. J. Becher, 9 lyrische Stücke. Werk 2. erste Sammlung.

Die „Erinnerungen“ bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiscenzen nicht zu gedenken. Große Monumente sind mir darunter noch nicht vorgekommen: indessen ist das Thema musikalisch,

und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben.

Die Romanze von Rosenhain erhebt sich nicht über eine leichte lyrische Passivität. Man kann sie sich denken. Schüchtern, wie eine erste Liebe, wird es ihr selbst recht sein, wenn man weiter nicht viel über sie spricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Concerte ꝛc., die uns Hr. Rosenhain noch schuldig ist? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte schon „einen Löwen erwürgen."

Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, „daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht an's Componiren gehen." Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüstlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros (oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine Opusnummer) und er stünde schon jetzt als der Erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein an 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme. Heute entdecken wir sogar ein neues Talent an ihm, das charakteristisch-pittoreske, das jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reisebeschreibung erhält man. Der Postillon bläst: der Componist guckt schon zum Wagenfenster heraus: „wär' es

möglich," ruft er aus in einem Recitativ, „du reisest wirklich" — und das schöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Componisten Alles begegnet sein mag, wer weiß es? Zum erstenmal treffen wir sogar in einer Czerny'schen Composition auf dunklere Partieen, die wir nicht zu deuten verstehen. Im übrigen ist jedes Werk mehr werth, als die Kritik darüber; darum studire man nur. Und wenn Florestan neben mir auf- und abtobt und sagt: „wär' er Czerny, nie edirte er ein Werk, das so vortheilhaft abstäche gegen frühere," — so verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, mysteriöser sind die Reiseerinnerungen des Hern. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerksam macht, die sich auch in diesem Werke über einander aufthürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reise und nur der Schluß könnte etwas an den empfindsamen Yorik'schen erinnern. Donizetti ist Professor des Contrapuncts, Bertini kann es noch zu einem der Aesthetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löset die Kraft die Anmuth ab, den Verstand die Phantasie, wie durchdringen sich hier Kunst und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturno's, die etwas Schwärmerisches, Wollüstig-Leidendes auszusprechen scheinen. Eben so sind die beiden Capricen wahre Wunderwerke des menschlichen

Geistes, wie wir deren so viele aufzuweisen haben, z. B. auch in der folgenden Caprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß sie ohne Umschweife dem Schlechtesten beigezählt werden, was die französische Literatur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vortheil mit mehr Auswahl übersiedeln sollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Physiognomieen nehmen jetzt einen interessanteren, deutschen Schnitt an. Zuerst über die Notturno's von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines Tactweise durchgehen. Nr. II. E dur. Es beginnt im rechten Charakter. Tact 1—8. Gut. Tact 9—16. Noch besser, wenn ich auch freiere Declamation wünschte. Cis moll war berührt: er geht also nach H. — D dur tritt schon beängstigend auf: der Componist fühlt selbst das Unpassende dieser Tonart im E-Grundton und leitet nach Fis moll (T. 25). Ein böser Geist führt ihn nach A dur; die Perioden verlieren schon die Deutlichkeit; er wird immer ängstlicher und rettet sich nach G dur; auch das genügt ihm nicht. Es dur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach A dur und von da war freilich nicht schwer in's gewünschte E dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Octaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von T. 9—15. S. 11. ein Tact? Warum nach dem Accorde E + gis + h + d den C dur-Accord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz solcher Mängel die Notturno's von einer

edleren Gesinnung zeugen, als hunderte der andern Tageserscheinungen, wird Jeder finden. Fragt man aber, wem durch sie genützt ist, dem Publicum, der Kunst, dem Componisten selbst, so würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Componisten kennen, fällt sein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfnisse, wo es mehr als je der strengsten Erwägung seiner Kräfte bedarf, um nicht auf unglückliche Wege zu kommen. So schwankt auch er denn zwischen Alt und Neu, versucht es hier und da, möchte gerne genügen, ist schon ganz nahe und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies Alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzusprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und schreibe er noch mehr Notturno's, ja hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, so ist's immer mehr, als etwa nach einem ersten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulassen.

Den Kindern aber wird's im Traum bescheert. Die Caprice von Delphine Hill Handley, Manchen vielleicht unter dem Namen Schauroth bekannter und lieber, gehört mit allen ihren kleinen Schwächen zu den liebenswürdigen. Die Mängel sind solche der Ungeübtheit, nicht des Ungeschicks; der eigentliche musikalische Nerv fühlt sich überall an. Diesmal ist es noch eine sehr zarte leidenschaftliche Röthe, die dies Miniaturbild interessant macht.

Nicht minder interessant sind die lyrischen Stücke

von Hrn. J. A. Becher.[1] Der Titel paßt jedoch nicht zu allen. Von einigen vermuthe ich, daß sie componirte Texte, für das Clavier allein eingerichtet. Wäre das, so verdiente es einen Tadel, da mir ein solches Verfahren wie ein Vergehen an seinem eignen Kinde scheint. Wär' es aber nicht, so bleiben Nummern wie 2. 4. 7. durchaus unverständlich. Für Originalclavierstücke halte ich nur die Nummern 3. 5. 6., bei den übrigen schwanke ich. In allen herrscht ein leidender Ausdruck, ein Ringen wie nach etwas Unerreichbarem, eine Sehnsucht nach Ruhe und Frieden; oft mühsam und kalt ausgesprochen, oft leicht und rührend. Musikalisch genommen, sieht man überall Streben nach Bedeutung und Eigenthümlichkeit, seltne Harmonieen, sonderbare Melodieen, scharfeckige Formen. Ruhig abgeschlossen finde ich keines. Einzelne Tacte mißfallen mir sogar gänzlich, eben so die Folge, in der die Stücke stehen; dies hätte viel natürlicher und angenehmer geschehen können. Wolle der Componist seinen künftigen Gestalten noch etwas von der Anmuth verleihen, die uns aus den Werken seines Vorbildes, dem die lyrischen Stücke zugeeignet sind, so verführerisch entgegenweht. An innerem Adel fehlt es ihm keineswegs.

---

1) Später eines traurigen Todes gestorben (1852).

Rondo's für Pianoforte.

K. J. Heckel, Vergißmeinnicht, Rondo für das Pianoforte. Werk 11. — A. F. Mohs, Rondo in B. Werk 3. — C. Erfurt, 3 leichte Rondo's nach Motiven von Auber. Werk 30. — C. Erfurt, Abschied von Magdeburg, Rondo für Pianoforte. Werk 32. — Louise Farrence, Rondo in D. 8 Gr. — A. Gutmann, leichtes und brillantes Rondo. — F. Glanz, charakteristisches Rondo. Werk 2. — Adele Braschi, großes Rondo. Werk 2. — R. von Hertzberg, brillantes Rondo. Werk 11. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. Werk 19. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von Coppola. Werk 20. — J. F. Dobrzynski, Rondo à la Polacca mit Begleitung des Orchesters. Werk 6. — E. Köhler, elegantes Rondo mit Einleitung. Werk 47. — O. Gerke, Einleitung und brillantes Rondo mit Begleitung des großen Orchesters. Werk 26. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. Werk 45. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. Werk 46. — C. Schunke, Rondo espagnol. Werk 47. — C. Czerny, großes Rondo. Werk 405. — F. Ries, Einleitung und Rondo à la Zingaresco. Werk 181. — Stephan Heller, Rondo Scherzo. Werk 8. — Fr. Chopin, Rondeau à la Mazur. Werk 5. — J. Moscheles, Rondo über eine schottische Melodie. — J. Moscheles, brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Dessauer. Werk 94.

„Vergiß mein nicht!
Du Jüngling, den ich meine,
Zu welchem dieses Lied hier spricht,
Um dessen Glücke ich zu Gott oft betend weine
Vergiß mein nicht!"

Ihr irret, Componistenjünglinge, wenn ihr meint, ich hab' euch so eben angesungen. Der Vers ist nur der

Anfang des Gedichtes, das man auf dem Titelblatt des ersten der obigen Rondo's vollständig lesen kann, und scheint der Componist somit auf eine neue Gattung (etwa „Rondo mit Worten") zu denken, wozu ihm und uns nur Glück zu wünschen. Man irrt aber wiederum, wenn man in der Musik ähnliche Sentimentalität zu finden hofft; im Gegentheil fährt diese so dick und rothbäckig wie möglich hinterdrein. Einem ordentlichen Recensenten wird es nicht schwer fallen, seine Gelehrsamkeit an dem armen Kind zu zeigen und seine Uebermacht; bescheidnere vergleichen sich lieber gleich Menschen wie Lawrence Sterne, der eben im Begriff eine Fliege todtzumachen, sie zum Fenster hinausließ mit dem Bemerken, daß die Welt für sie beide ja groß genug. Entlassen wir mithin auch das 2te Rondo, auch das 3te, das 4te, und das 5te. Bei Nr. 3. und 5. könnten Manche, namentlich Lehrer einwenden, daß sie ja offenbar für Kinderhände gedacht wären, und daß Combinirteres und Tieferes da am unrechten Ort rc. Ich aber sage: seid nur immer hübsch geistreich; das talentvolle Kind will das, und spürt, wo es fehlt, eben so gut, wie wir älteren; mit so durchweg matten Producten wird nichts gefördert. Daher gefällt mir das Rondo von Gutmann, das „für Kinder, die noch nicht eine Octave spannen können," geschrieben ist; in ihm ist mehr Melodie und Leben.

Die drei folgenden Rondo's wären ebenfalls am besten ungedruckt geblieben. Das von Adele Bratchi

gibt sich zwar Mühe, etwas mehr zu sein, als gewöhnliche Rondomusik, und verräth in seinen Reminiscenzen (so in der Einleitung an die Preghiera von Rossini, im ersten Thema an Field, im zweiten an Weber's Aufforderung zum Tanz) Vertrautheit mit vieler Musik, wird aber in der Länge immer klarer und langweiliger, des kindischen Satzes der Harmonie nicht zu erwähnen. Völlig bedeutungslos sind die Stücke von F. Glanz und R. von Herzberg; zwar hat das letztere keine so schreienden Quinten und Octaven wie das erstere, zeugt aber überall von noch ganz unsicherer Hand und von einem noch wenig gebildeten Ohr, dort im Bau des Ganzen, hier in der Harmonie; übrigens ist es schwer und will studirt sein. Hr. Th. Döhler gibt mit seinen zwei leidlich hübschen Rondo's abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm eines Czerny des Zweiten zu thun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erst, wenn man die Döhler'sche Zuthat dagegen hält. Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Clavierspieler so wenig als Componist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Compositionen dedicirt haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Cavalier lassen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski ist von geschickten Fingern componirt, correct geschrieben, nationell gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch

auf den vierzehn Seiten umsonst; originelles hat sie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Aeußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts aussetzen. Ueberall vermißt man auch in ihm, wie in allen vorigen Rondo's, eigentliche Musik, schönen Gesang, feinere Bildung. Ueber sein Talent hinaus kann freilich Niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln sollte wenigstens Jeder. Ich weiß nicht, wem mit solchen Compositionen gedient ist; für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant, bieten sie Allen etwas, befriedigen sie Keinen vollständig.

Das brillante Rondo des Hrn. O. Gerke hat den Haupttitel „Souvenir de Weimar" und erinnert an Hummel's Weise, dem es auch zugeeignet ist. In der Mitte benutzt Hr. Gerke ein russisches Lied, das, wenn ich nicht sehr irre, auch von Hummel schon in ein größeres Rondo eingeflochten ist. Daß er es einigemal förmlich und in derselben Tonart variirt, gibt dem Rondo einen neuen Anstrich und muß mit dem Orchester zusammen von Wirkung sein. Bis auf die Einleitung, mit der mir doch zu wenig gesagt scheint, ist die Arbeit von Werth. In der Cantilene hat sich der Componist vielleicht vor einigen schwächlichen Vorhalten, überhaupt vor einem gewissen weitschweifigen Sentimentalisiren zu hüten; in der freien unbelauschten Phantasie mag man sich in solcher Weise ergehen, — der Oeffentlichkeit gebe man aber nur Schönstes und dies so kurz und energisch wie möglich ausgedrückt.

Die zwei Rondo's von Hrn. von Winkhler sehen sich wie Geschwister ähnlich, d. i. erheben sich nirgends über die bürgerlichste Prosa und wollen es auch nicht. Auffallende Fehler sind in ihnen so wenig zu finden, als Schönheiten; so wäre denn diesem in einer mittleren Sphäre sich gefallenden harmlosen Componisten nur noch mehr Sichtung dessen, was er für den Druck bestimmt, anzurathen.

Hr. Czerny nimmt mit seinem Allegro agitato einen romantischen Anlauf. Nur Wenige würden auf ihn als Componist dieses Stückes rathen, in einen so grauen Incognitorock hat er sich eingeknöpft. Dringt auch manchmal der Alte plötzlich und mächtig durch, so kann Einem doch die Veränderung, die in seinem Wesen vorgegangen zu sein scheint, kaum entgehen. Wie das enden wird, wer weiß es? Daß das Rondo hübsch und angenehm klingt, versteht sich.

Eben so schwer wäre das folgende Rondo als eine Composition von Ries zu erkennen, eine so gewöhnliche allgemeine Physiognomie hat sie. Rechnet man dem Alter den Nachlaß an Phantasie als natürlich an, so doch nicht den an Ernst und Fleiß als etwas Rühmliches. Künstlerische Zwecke können es wenigstens nicht sein, die einen anerkannten Meister zur Veröffentlichung so gar unbedeutender Sachen bewegen.

Im Rondo von Stephan Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiste kommenden Composition einer echten Künstlernatur, über deren Eigenthüm-

lichkeit beim Erscheinen größerer Werke die Zeitschrift ausführlicher sprechen wird. Das Rondo, so klein es ist, sprudelt recht eigentlich von Geist und Witz über. Zart, naiv, klug, eigensinnig, immer liebenswürdig, scherzt es wie ein Kind herum, setzt sich uns auf den Schooß, bringt die wunderlichsten Einfälle vor, springt wieder fort — kurz man muß es lieb haben. Der Leser soll also bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondeau von Chopin ist vielleicht schon im achtzehnten Jahre geschrieben, aber erst vor Kurzem erschienen. Die große Jugend des Componisten ließe sich höchstens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er sich nicht so schnell herauszufinden weiß, errathen (so am Schluß der S. 6.), im übrigen ist das Rondo durch und durch Chopin'sch, mithin schön, schwärmerisch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am Besten mit diesem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondo's von Moscheles sind für mittlere Spieler geschrieben. Wer ein Meister einmal, fasse an was er will; es hat Alles ein Ansehn. Die Rondo's haben keinen höhern Werth, als etwa Kreidezeichnungen wie sie ein Maler mehr zur Belustigung auf Tisch und Wand hinwirft; verläugnen aber kann sich die Meisterschaft nirgends. In dieser Art erfreue sich Jedermann der kleinen Bilder.

1837.

W. Sterndale-Bennett. — Museum der Davidsbündler I—V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (der alte Hauptmann). — Symphonieen für Orchester. — Musikfest in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Gesang. — Für Pianoforte. — Kammermusik. — Compositionsschau (Concerte, Etuden, Rondo's, Variationen, Phantasieen und andre kurze Stücke für das Pianoforte). — Aeltere Claviermusik. — Sonaten für das Pianoforte. — Fragmente aus Leipzig. I—VI. —

Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leser zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch sein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunsch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität selbst vorstelle. Es ist dies keine Beethoven'sche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme, und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobe, einsam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt, und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht. Sein Name ist der oben angegebene, sein Vaterland das Shakspeare's, wie auch sein Vorname der dieses Dichters. In der That, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakspeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! Und wenn schon durch den Namen Field, dann durch Onslow,

Potter, Bishop u. A. ein altes Vorurtheil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch diesen Einzigen, an dessen Wiege schon eine gütige Vorsehung gewacht. Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die wieder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst, so sind doch die glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind, glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Mit der Milch schon sogen sie Musik ein, lernten im Kindestraume; beim ersten erwachenden Bewußtsein fühlten sie sich Glieder der großen Familie der Künstler, in die Andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire, spielte, und erstaunt und selig gelauscht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt, als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein, als die englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmalen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Postillon Händel'sche Arien blasen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Was eine sorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer, wie Ciprian Potter und Dr. Crotch, unausgesetzte eigene Studien noch dazugethan haben mögen, weiß ich nicht,

und nur so viel, daß dem Schulgespinnst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Flug, wie sie sich jetzt im Aether badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit sehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und so lebt er denn seit Kurzem in unsrer nächsten Nähe, der Liebling des Londoner Publicums, ja der musikalische Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter seiner Compositionen sagen, so wäre es wohl das, daß Jedem im Augenblick die sprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelssohn auffallen wird. Dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Composition. Das Spiel des Engländers ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohn's energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattirt noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raphael'schen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Aehnliches gilt auch von ihren

Compositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der „lustigen Weiber von Windsor“ zur Musik anregen;[1] wenn jener in einer seiner Ouverturen eine große tiefschlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der Andere am leisathmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das Letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichsten Bilder von Bennett, die eben nebst zwei andern seiner Werke auch in Deutschland erschienen sind; sie haben die Ueberschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, und sind, was Colorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberischer Wirkung.

Noch Manches möcht' ich mittheilen, — wie dies nur kleine Gedichte seien, zu Bennett's größern Werken, wie z. B. sechs Symphonieen, drei Clavierconcerten, Orchesterouverturen zu Parisina, zu den Najaden rc. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozart'schen Opern auf dem Clavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich — doch kann ich ihn

1) Er schrieb eine Ouverture zu diesem Stück von Shakspeare.

selbst gar nicht mehr abhalten, der mir schon seit lange über die Schultern sieht und schon zum zweitenmale fragt: Then–what do you write? — Bester, schreibe ich nur noch, wüßtest Du's!

Eusebius.

Museum.

Unter dieser Aufschrift erhielten wir vor Kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerschaft mit der Anfrage: ob sie nicht eine Sammlung von Abgüssen interessanterer Köpfe in der Zeitschrift aufstellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da sie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-gros-Recensionen Manches übersehen würde: daß sie übrigens damit etwas Aristokratisches nicht im Sinne habe, solle die Redaction nur glauben rc. Das Letzte bei Seite gelassen, antworteten wir: die Bündlerschaft sollte nur. Die Redaction.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henselt. Werk 1.

Mit einiger Freundschaft mehr betrachte ich Dich oft, mein Florestan, daß Du mit gutem Griff aus der Schaar der Jüngeren die Besten herausfühltest und sie

zuerst in die Welt, d. i. in die Zeitschrift einführtest als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren sie gerade von den verschiedensten Völkerschaften, so Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzose, Bennett ein Engländer, Anderer Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißst, Florestan, viel haben wir am Clavier zusammenstudirt, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen, als in Henselt's Compositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge Künstler mit meinem gemein; sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt,

ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich vorn herein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor Kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Componisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß Einem vor Lust die Thränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigenthümlichkeit Anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innigsten Anerkennung in einer Zeit werth, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen, und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten.

Noch Eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und classischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der classischen Periode, während Henselt der Classiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich. Eusebius.

2.
Drei Impromtus für das Pianoforte von Stephan Heller.
Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume, wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen eben so jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephan Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade theilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuscripte annehmen; „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuscripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst, in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler., sehen Sie Einen von den Vielen, die ihre Compositionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich Einen von den Wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb um sich beurtheilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" ꝛc. — Der ganze Brief verrieth einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuscripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender

Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher, und seltenen — Hörer legitimire! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italiänische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartetten von Mozart und Beethoven von Schuppanzig rc. spielen, und Beethoven's Symphonieen vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?“ Beste Freunde, — sagte ich meinen —, nach solchen Briefstellen ist nichts zu thun, als auf die Composition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Namen ein so fatales Widerspiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker“ vom Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz tituliren, so hieß' ich ihn einen und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter Manche die Romantik suchen, eben so wie von jenem groben hinkleckſenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Componist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegentheil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Compositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht, mehr morgenröthlich,

das Einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im Uebrigen hat er gar nichts Uebermenschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der That bei Henselt so wohlthut, besitzt er nicht in dem Maße; dagegen hat er mehr Geist, versteht er Contraste zu einer Einheit zu verschmelzen. Im Einzelnen stört mich Manches; er erstickt aber den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies und Aehnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Uebersehe ich auch die Dedication nicht! Das Zusammentreffen ist sonderbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den „Flegeljahren" zugeeignet; die Dedication der Impromtus nennt auch eine Jean Paul'sche Himmelsgestalt, Liane v. Froulay, — wie wir denn überhaupt Manches gemein haben, welches Geständniß Niemand falsch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromtus. Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich. —

Florestan.

3.

Soiréen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten Künstlerin das Leben gab, besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen versenkte mit einigem Antheil. Sind sie doch einer so ausländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Uebung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüthe, als daß man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Compositionen mehr in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden sie auch die Meisten eben so rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademieen den Soiréen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen, sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urtheil der Akademisten mehr als je gespannt; denn eines Theils verrathen die Soiréen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch

wieder einen Reichthum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Ueber das Erstere, die Jugend der Componistin, sind wir einig. Das Andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr Nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß Einem wohl bange werden könnte, wo dies Alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber; Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermuthet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwickelung nachfolge, wäre von Allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von Sonst und Jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soiréen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im Schmerz sein könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Clavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnißvolle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie Alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun Alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie Einem da oft geschicht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist dies doch wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unsern Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigenthümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß „es wäre wünschenswerth, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" ꝛc. Wir

wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht Jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definirte den Begriff „Fuge" meisthin so: „sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen," weshalb er auch, wenn dergleichen in Concerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfters zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heimlich wünschte. Wie anders definiren freilich die, die's können, Cantoren, absolvirte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg" u. s. w. Endlich wie anders denken Andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethoven'schen,

in Bach'schen und Händel'schen und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heut zu Tage, bis mich endlich diese Mendelssohn'schen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indeß, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc. — eben so aber auch die romantischen Ueberflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im Allgemeinen; dann aber sich gewiß auch freuen, daß Einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastian'sches und könnten den scharfsichtigsten Redacteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigenthümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Componisten verrathen. Mögen Redacteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch

gewiß, daß sie der Componist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Clavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und, daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bach'schen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch Mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran; war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft curiosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publicum — etwa für einen Strauß'schen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk, wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bach'sche Fuge für eine Etude von Chopin — zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohn'schen Fuge (an der

ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmuth und Weichheit der Gestalten den ceremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt werden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein eben so glückliches Organ für das Würdige, wie für das Muntere und Lustige abgiebt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verrathen den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bach'sche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn, auch einzeln gespielt, eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Componisten.

Jeanquirit.

5.

12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. — Zwei Hefte. —

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet, wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etuden kömmt mir noch zu Statten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige“ flüsterte mir Florestan dabei in's Ohr. Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor Allem die erste in Asdur erwähnt, mehr ein Gedicht, als eine Etude. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des Asdur-Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Me-

lodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etude wirds Einem, wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich Einem seine Eigenthümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur folgte die in F dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen... Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind sie doch sämmtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung indeß nicht zu verschweigen, so scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopin's Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in C moll, erst vor Kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und

Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr und daran mag wohl das zerstreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indeß lieber an, daß es nach so vielen Stürmen in einer Künstlerbrust allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu gestärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt.

Eusebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg

über

den letzten kunsthistorischen Ball beim Redacteur **.

Lies und staune, Geliebter! Der Redacteur der „neu'sten mus. Zeitschrift“ pflegt nämlich alljährlich wenigstens einmal eine Art kunsthistorischen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen; der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er sich dadurch nur des verdrüßlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Musik auf das Publicum um so sicherer sein will — mit einem Worte, da er mit dem Feste Kritik, ja die lebendigste bezweckt. Du sollst den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die sonderbare wenig tanzliche Musik, die wir als seine Maschinen daselbst abschleifen müssen an den Füßen, zugekommen; indeß, wie dürfte ein junger Künstler solche Einladung ausschlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegentheil geschmückten Opferthieren gleich und schaarenweise in den Festsaal? Hat der Redacteur etwa keine Töchter, bei denen sich

mit Vortheil zu insinuiren, — eine ungemein lang, die viel recensiren soll in der „Neusten," und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unschuld selbst, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloses Unheil über mich gebracht! Ueberhaupt aber wünschte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf= und abwandelnde Componisten, zusehende schöne Mütter von Dilettantinnen, der **sche Gesandte mit Schwester, Musikverleger in Röcken, ein Paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredactrice (Ambrosia heißt die Riesin), sie zur ersten Polonaise aufzuziehen. (Unten kannst du das Tanzprogramm lesen.[1] Viel sprachen wir zusammen, z. B. ich über das eigentliche Wesen der

---

1) **Tanzordnung.**

Erste Abtheilung.

Große pathetische Polonaise von J. Nowakowski. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 12.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaise von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pause: Boleros von Chopin. Werk 19.

*

Zweite Abtheilung.

Drei vierhändige Polonaisen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Lißt. Werk 6.
Vier Mazurken von E. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonaisen von Chopin. Werk 22.

Polonaise, und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, daß wir selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieser Hinsicht (und vielleicht nur in dieser, schaltete Ambrosia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Tact der Polonaise mit seinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warschau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten mit einem Verdict — die armen Polen! seufzte sie, — meine Beda spielt Chopin nie ohne Thränen.. (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös ist auch die Polonaise dieses neuen polnischen Componisten, die wir so eben tanzen. (Sie) In der That, das Trio spricht mich sehr an, aber wie sehr à la Chopin! — So hatte sie denn die romantische Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über solche zu erforschen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vortheilhaftesten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Gespräche zu ziehen; immer lästiger wurde mir's aber, je mehr sie mich mit ihren liebesüchtigen Augen beschoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten rief sie mich zurück und flüsterte: „die letzte Polonaise von Chopin an so künstlerischer Hand zu feiern, würde mich“ — mich glücklich machen, schloß ich mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erst. Mein Nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopin'schen Walzer

aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hocherröthend verweigert. Kurz, mit mir tanzte sie. Schwebte und jubelte ich aber je, in diesen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber diese sprach sie so seelenvoll, so fein nüancirt in ihren verschiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortschmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, schwiege eher, als daß sie ein widersprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um so unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euseb. Als uns nun Chopin's Körper- und Geisterhebender Walzer immer tiefer einhüllte in seine dunkeln Fluthen, und Beda immer schwermüthiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum, daß sie den Namen gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?" Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum

loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegte sie sich immer ängstlich freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. Im Grunde aber, Jeanquirit, war ich dumm, und nichts als der Pinsel, der ihr das Bild ihres Heiligen erst recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindisch," sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja Niemandem etwas davon?" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abschied bat ich sie noch um einen Tanz: „sie hätte keinen mehr, als die letzte Chopin'sche Polonaise und mit Freuden tanze sie mit mir." Erlaß mir, Bester, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen soll an dem doppelzüngigen Redacteur und Ballgeber dieses Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erstaunen las ich darauf u. A.: „Mazurken von Brzowsky, — komisches, unklares oft plattes Zeug, mehr Nasen- als Brusttöne, nicht ganz uninteressant. — Walzer von Zöllner, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmusik: scheinen von einem Organisten für Collegenhochzeiten

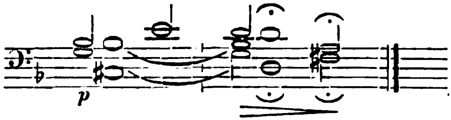
geschrieben" u. s. w. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und sah bald durch eine Vorhangspalte, wie der Redacteur zurückkam, sich niedersetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig schrieb. War ein Tanztheil vorbei, husch öffnete er die Ballsaalthüre, wahrscheinlich die vox populi zu prüfen, schrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er recensirte. Im besten Lauschen hielt mir auf einmal Jemand rücklings die Augen zu. Beinah grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändischen Fagottvirtuosen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte, — ein Gesicht, das wie das offene Feldgeschrei des Scandals aussieht, seiner Glatze, seines moralwidrigen Nasenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerirer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüssel von Weitem hören lassen, „ein Fagottkünstler, der nicht nebenbei Violine spiele wie Paganini, brauche sich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten;" kurz einen ganzen Shakspeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz," entschuldigte er sich, (er ist beiläufig Hausfreund im Redactionspallast und Ambrosia's Shawlträger), „aber Frl. Beda fängt so eben den Boleros an." Grundes genug, ihm den Rücken zu kehren. Du kennst diese zarte liebetrunkene Composition, dies Bild von südlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung — und nun Beda mit schwärmerischer Lieblichkeit am Clavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu

zeigen.. Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaise. Die Begebenheiten drängen sich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaisen hinweggehen (der Componist war selbst zugegen, ein etwas sachter, aber angenehmer Mann wie seine Polonaisen). Den Bravourwalzer von Lißt drosch Ambrosia mehr, als sie ihn verstand, und schwitzte sichtlich. „Nur mit Wuth könne man so ein Ungeheuer bezwingen," sagte ich ihr in's Ohr „und sie thäte ganz gut, daß sie nicht schonte." Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schicksal des Abends entscheiden sollte. Die schönen Melodieen dieser Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redacteur kreiste. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, Jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, sagte ich ihm: „einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals." Und da de Knapp nicht viel deutsch versteht, übersetzte ich es ihm flämisch noch einmal mit den Augen. „Entschuldigen Sie, mon cher," stotterte er, „aber Frl. Ambrosia warten zur Polonaise." Jetzt aber gewahrte ich erst meine schlimme Lage. War es denn nicht derselbe Tanz, den ich Beda versprochen? Andrerseits wie würde mir Ambrosia je verzeihen? Wird sie nicht die Liebespfeile, mit denen sie mich jetzt bestürmt, späterhin in kritische Aqua Toffana eintunken, mich

heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißt, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber sich in solcher Musik an solcher Seite zu ergehen, auf Strahlenfittichen mit solchem Mädchen durch's Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopin's Mund beinahe ähnlich, die Gestalt eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich das rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut“ sagte ich, vielleicht etwas scharf, denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein“ antwortete ich, „eher an die Zukunft.“ Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp Beda'n etwas in's Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst du ermessen! Der Anblick de Knapp's gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen

Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne Weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Euseb höre, der mich mit geheimnißvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt: „an seinem Korb wäre ich Schuld; der Vater Redacteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein drei Viertel Faust sei, vor dem sich zu hüten, wie vor einer Lißt'schen Composition, — Beda uns aber wahrscheinlich unsrer großen Aehnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Beda's, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden" ꝛc. Und dieser Redacteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine „Reuse" über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Beda's wegen wie ein Lamm vor ihm stand und nichts sagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an Allem nur Chopin die Schuld.

Fl.



Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! — Nr. 37. der „Neusten" enthält eine Recension unsers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: — Componisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passiren lassen, ehe sie entstöpselten, — sollten nicht denken, daß wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden" rc. —

NB. De Knapp hat sich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als gestern der Sturm so wüthend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich Alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserm Kreise auch eine schmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, Niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still, als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten tiefsinnigsten Gedanken vor. „Euseb," sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meister in unserm wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Capitain dafür und ließen ihm sein Incognito."

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er

über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten so viel fest, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *schen Diensten verabschiedeter Militair mit so viel Vermögen, als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch Alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er theils in Rom und London, theils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistentheils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethoven'sche Concerte zum Entzücken spiele, auch Spohr'sche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Ueberdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thucydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe 2c.

An Allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und nach Hause gekommen uns im Vertrauen sagte: „gräulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Clavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: »Komm, der macht sich seine Musik selbst.«“ Und

natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethoven'schen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohr'schen Concert, die Gesangsscene geheißen, und der letzten großen B dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studirt. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten" — manchmal aber auch niedergeschlagen „daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von Neuem zu versuchen."

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erst Alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existire; wie in einem Kind, das

keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er Jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor Kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermutheten ihn auf einer größern Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich, ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Symphonieen.

C. G. Müller, 3te Symphonie (in C moll). Werk 12. — A. Hesse, 3te Symphonie (in H moll) zu 4 Händen für Pianoforte eingerichtet. Werk 55. — F. Lachner, 3te Symphonie (in D moll), zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet von V. Lachner. Werk 41.

Ueber die Symphonie von C. G. Müller enthält die Zeitschrift bereits einen ausführlichen Aufsatz, den wir, da wir ihn auch jetzt als richtig befinden, nachzuschlagen bitten;[1] sie ist uns immer als sein freistes und eigenthümlichstes Werk erschienen, dem wir glückliche Nachfolger versprachen, bis jetzt umsonst, da der tüchtige Mann seitdem nichts wieder im Symphonieenfach geschrieben. Mit großem Unrecht; denn dies gerade scheint uns sein Terrain, aus dem er sich nicht verdrängen lassen sollte. Alles will Zeit — hier zumal, wo die häufige Namensverwechselung der Verbreitung des Werkes allerdings Eintrag thut. Also mit frischer Kraft wieder an eine neue Symphonie!

---

1) Siehe Bd. I, S. 113 ff.

Die 3te Symphonie von Hesse gleicht seinen andern Compositionen auf's Haar; man kann kaum faßlicher und logischer denken, als er. Eines löst ruhig und in bekannter Weise das Andere ab bis zur Hauptcadenz in der Mitte, wo es wieder vom Anfang mit der gewöhnlichen Modulationänderung angeht. An ein Vergleichen, etwa mit den Beethoven'schen Symphonieen ist hier nicht einmal zu denken; der Componist lebt so in und von Spohr, daß man, was man sonst bei allen neuen Symphonieen, kaum einen Anklang an Beethoven nachweisen kann. Im Besitz so vieler äußeren Kunstmittel, an der kräftigen Orgel aufgewachsen und Meister darauf — mit einem Worte, er muß sich mit aller Gewalt von der einseitigen Verehrung dieses Meisters losmachen, dem selbst gewiß die Selbstständigkeit seines Schülers als Componist über dessen Anhänglichkeit an eine Manier geht, aus der für die Symphonie kaum etwas zu gewinnen ist. Was hilft freilich alles äußerliche Anregen, wo ein starkes Selbstaufraffen, ein energisches Anpacken der Kunst einmal von einer andern Seite gefordert wird! Der Künstler ist uns aber in seiner deutschen gründlichen Natur zu werth, als daß wir ihn nicht darauf aufmerksam machen sollten. Er ist noch jung und gebe lieber eine Hesse'sche Ouverture, als drei Spohr-Hesse'sche Symphonieen; er muß aus diesem Gefühlseinerlei heraus, will er sich Platz in der Welt machen. —

Das Urtheil unserer Zeitschrift über Lachner's

Preissymphonie hat dem sonst wohlwollenden „Wiener Musikalischen Anzeiger," der gerade den Schreiber jenes Artikels immer mit einer Auszeichnung behandelte, die er kaum verdiente, zu einem ordentlichen Ausfall auf unser Blatt Anlaß gegeben. Wäre er nicht anonym geschehen, so sollte darauf geantwortet werden; so aber, unserm Grundsatz gemäß, nicht. Nur dagegen verwahren wir uns in Kürze, als wären in jenem Bericht über die Aufführung in Leipzig die Wiener Kunstrichter geringschätzig angesprochen worden. Man schlage nur nach, ob er eine Sylbe mehr enthält, als was die Unparteilichkeit sagen kann, wo etwas, das es nicht verdient, ungebührlich erhoben wird. Was hilft da alles Berufen auf die Aufnahme in Wien, die übrigens nach andern Berichten nichts weniger als glänzend gewesen sein soll, was auf die in München, wo der Componist lebt und selbst dirigirt, alles Aufsteifen auf das Urtheil des Hrn. G. W. Fink, der immer vermittelt, — die Symphonie bleibt dieselbe, wie sie Tausende und wie wir sie gefunden, und die Zukunft soll's zeigen. Dagegen loben wir uns diese 3te Symphonie, die, wie nach Jean Paul die Welt, zwar nicht die beste, aber doch eine sehr gute ist. Lachner's eigenthümliche Mischung zeigt sich zwar auch in ihr mit all ihren Schwächen und Vorzügen, was die sichere Anlage, große Breite, die Ausführung in deutscher, Cantilene in italiänischer Weise, die glänzende Instrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den correcten Stil, die vielen Quintenzirkelgänge ꝛc. an-

langt, — indeß ist Alles in eine glückliche Ueberein-stimmung gebracht, daß man immer in ruhiger Spannung gehalten wird, und das Ganze in einer höhern potenzirten Stimmung niedergeschrieben, so daß sie uns, was Schwung und Leben betrifft, das Beste däucht, was wir von Lachner kennen. Nur der letzte Satz ermattet an sich wie Andere, trotz aller äußerlichen Anstrengung. Daher kam es wohl auch, daß der Symphonie bei einer frühern Aufführung in Leipzig der Beifall ausblieb, den sie der ersten Sätze halber im meisten Bezug verdient. Denn das Adagio und namentlich die erste Partie des Scherzo's kommen an Frische dem ersten Satz nicht allein gleich, sondern überbieten ihn selbst in vielen meisterhaften Zügen. Möge ihm Alles so gelingen, und er immer das ausscheiden, von dem er sich als Künstler selbst gestehen muß, daß es seiner nicht würdig ist. Wir sind weit entfernt, sein Talent herabzusetzen, und wissen, wo wir Echtes sehen, kaum Worte, ihm Anerkennung zu verschaffen. Alles Andere aber kümmert uns nicht; wir meinen es aufrichtig mit der Kunst und haben es stets mit den Besten gehalten.

Musikfest in Zwickau.

Am 12ten Juli 1837.

„Bester Capell- und andrer Meister,“ sagte ich auf der Hinfahrt zum Fest, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich zu sein, beim Himmel vielleicht die sechste in der Welt ist, die den Paulus aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich.“ Und wie denn die ganze Gegend heiter und gesprächig stimmt, so vollends Einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngster Bewohner war, d. h. der in selbiger Feststadt zu seiner Zeit geboren; daher man in diesen Zeilen vergebens auf scharfe Kritik passen mag, sondern auf die lindeste, hingebendste, die je ein Musikfest veranlaßt, was viel sagen will.

Die Aufführung geschah also zum Besten der Sanct Marienkirche, in der sie auch Statt fand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es wenn auch nicht im reinsten Styl gehalten, doch von einem nicht gemeinen

Meister, theilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten — Alles weniger überladen, als vielleicht vernachlässigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, so daß eine Ausputzung und Verschönerung der Kirche an der rechten Zeit scheint. Wie aber der Ort, wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin, wo der Berichterstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des „Weltgerichts" stehend accompagnirte am Clavier, und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüßte in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute.

Der Hauptschmuck des Festes war Mad. Bünau, unter dem Namen Grabau wohl Allen bekannt. Vielleicht daß hauptsächlich ihre Gegenwart Mitwirkenden wie Zuhörern eine Theilnahme einflößte, ohne welche das Ganze weniger glücklich von Statten gegangen wäre. Ihr zur Seite war ihr Bruder, Hr. Grabau,

Organist aus Förthen ohnweit Bremen, ein sehr gewandter Musiker, der die Tenorpartieen übernommen hatte, und Dlle. Pilsing, die letzten Winter 2te Concertsängerin in Leipzig. Den Paulus gab ein Dilettant, in die andern Partieen hatten sich ebenfalls angesehene Dilettanten und Dilettantinnen getheilt. Dirigent war Hr. Cantor H. B. Schulze, der gute und sichere Tempo's angab und für die Mühe langen Einstudirens durch Aufmerksamkeit des gegen 200 starken Personals sich belohnt fühlen wird.

Was Mad. Bünau sang, war natürlich alles trefflich, namentlich die Arie „Jerusalem," die vom Componisten für sie wie besonders geschrieben scheint. Eine Stelle, die freilich auch mittelmäßig ausgeführt ihre Wirkung niemals verfehlen kann, die Musik nämlich bei den Worten: „Siehe, ich sehe den Himmel offen," kam so gut heraus wie irgend bei der Aufführung in Leipzig; eben so der Chor „Siehe, wir preisen selig die, die erduldet." Worin aber die Zwickauer der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht sie übertraf, das war im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" mit seinen höchst feierlichen Zwischenspielen der Trompeten und Posaunen, wie denn der dortige Stadtmusikus seit Jahrzehnden im Rufe steht, die besten Messingbläser der Gegend gebildet zu haben. Dagegen hatte der Chor der Frauenstimmen, da wo die Stimme vom Himmel den Saul anredet, nicht die Wirkung, die von dieser eigenthümlich-schaurigen Musik zu erwarten war. Im Uebrigen waren

die Chöre, sieht man von strengster Präcision und namentlich von Deutlichkeit der Aussprache ab, wohl eingeübt und immer auf dem Platze.

Vom Eindruck auf das Publicum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meistens Fremden, bestand, so schienen besonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im Uebrigen kann man sich denken, daß viel von „Gelehrheit der Musik, strengem Generalbaß“ und endlich von der „großen Länge“ die Rede war, in welchem letztern Punct ihnen auch nicht gerade zu widersprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, Abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelssohn's Bild aus seiner nahen Wohnung, das schnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meisters mit den höchsten Lobsprüchen.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 26sten Juli 1837.

Das Concert, das Hr. MD. Pohlenz vergangenen Sonntag zu einem milden Zweck in der Thomaskirche veranstaltet hatte, war durch Wahl, Besetzung und Ausführung der Compositionen eines der vorzüglichsten. Die Ouverture zur Tauris'schen Iphigenie fing an und mag sich in der Kirche wohl prächtiger als irgendwo ausnehmen; sie ist urkräftig und wirkt ewig gleich. Eine Arie aus der Schöpfung folgte, die bekannte des Engel Gabriel „Auf starkem Fittig," so vollkommen schön gesungen, daß sich weiter gar nichts darüber sagen läßt. Hr. Concertmeister David spielte hierauf einen ersten Satz eines neuen Concerts in H moll auch daß sich darüber nichts sagen läßt, bis auf einige neckische Figuren der Flöten, die mehr in den Concertsaal gehören. Hätte es mit dem Concert keine Eile gehabt, so hätten wir vielleicht ein Bach'sches Violinconcert zu hören bekommen. Bittgesang, Terzett und Schlußchor aus den „Jahreszeiten" von Haydn schlossen den ersten

Theil; eine Fülle von Musik. — Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neuesten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es Einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, curios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Ceremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in Cmoll, obgleich dies in anderer Beziehung ohne Gleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber wie gesagt auch die Messe so viel, daß man sich alles Einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage“ hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

Lied und Gesang.

Esther, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen von C. Giesebrecht, für eine Singstimme mit Pianoforte componirt von C. Löwe.

Werk 52.

König Casimir von Polen verlangt die schöne Jüdin Esther zur Buhlin. Sie ergibt sich ihm unter der Bedingung, daß ihrem aus Ungarn vertriebenen Volke Schutz in seinem Lande zugesichert werde, dagegen sie ihren Erstgebornen christlich taufen lassen muß. Später sterben der König und das Kind. Die Mutter wird aus dem königlichen Schloß gewiesen. Ihr Kind liegt auf dem Christen-Kirchhof.

Dies der Inhalt des Gedichts, das man neu und natürlich erfunden nennen muß, wenn es sich auch erst nach öfterem Lesen in seinen einzelnen Theilen vor uns entfaltet. Namentlich schwankt man bei den ersten Versen, wem sie in den Mund zu legen, — ob dem Königssohne, der noch nicht zum Thron gelangt ist, oder irgend wem. Wie viel musikalische Elemente die Handlung übrigens in sich begreift, sieht Jeder; ein übermüthiger

Herrscher und ein gedrücktes Volk, ein großer König und eine schöne Jüdin, der Schmerz der Mutter und die Aufopferung für ihr Volk: Gegensätze, wie sie die Musik wiederzugeben und wie sie, ihrem Charakter nach, Niemand besser als gerade Löwe zu einem Gemälde zu vereinen vermag.

Jedes der Lieder hat seinen besondern Ton. Im ersten heimliches Sehen, feurige Liebeserklärung, Abwehren der Jüdin „Christ, deine Liebesworte brennen mir in die Seele heiß und scharf; Von Israel sollt' ich mich trennen, das Gott erwählt, das Gott verwarf?" Fast Alles A moll, wenig C dur.

Im zweiten Abschnitt Verlangen des Königs nach Esther, drohender Ton, da sie jenen ausschlägt, drohendere Wiederholung. F dur geht nach Moll. Endlich entschließt sie sich „doch, König, nur um hohes Pfand, um der Hebräer Heil und Leben und um dein halbes Polenland." Die Musik ist leidenschaftlich, fast theatralisch.

Im dritten Liede erst Ergebung Esthers und Trost im Heil, das sie über ihr Volk gebracht: dann Schmerz über ihren Erstgebornen „Wohin, wohin? die Priester kommen, die Taufe hat sein Haupt genetzt." Das folgende Motiv erinnert an eines aus dem zweiten Abschnitt.

Im vierten Liede Freude Esthers an ihren Zwillingstöchtern, die man ihr gelassen, mit eigenthümlicher Begleitung. Meldung vom Tode ihres Sohnes „Gott

Abrahams, du hast gegeben, was du genommen hast, ist dein." Prächtige Accorde, die sich in ein Glockengeläute verlieren. Der Marschall sagt den Tod des Königs an. Sie wird fortgewiesen „Kommt Kinder, kommt zu unserm Volke, die Judengasse nimmt uns auf." Der Rückblick auf den Anfang des Ganzen hebt sich in der Musik zart hervor.

Im letzten Liede reiches A dur. Israel ist wohlhabend worden „Auch meine Zwillingstöchter stehen wie Lilien Gottes aufgeblüht: doch muß ich still im Leide gehen" spricht Esther. Die Musik kehrt in das ursprüngliche A moll zurück „das weiße Kreuz das ist das Zeichen, da find' ich meines Sohnes Grab. Hier ist es still, hier möcht' ich weinen" rc. Und der Vorhang rollt leise über die einsame Scene.

Der Gott und die Bajadere, von Goethe. — Ritter Toggenburg, v. Schiller. — Die Braut von Korinth, von Goethe. — Sieben Gedichte aus den Bildern des Orients u. d. Frithiofssage. — Hymne, v. Rellstab. — Drei Gesänge, von Goethe. Sämmtlich comp. für eine Singst. mit Pfte. von Bernhard Klein.

Heft 1—6 d. nachgel. Ball. u. Gesänge.

Wenn Löwe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik, so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand, gleichviel welcher es sei, nur in den

nöthigsten Umrissen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen eben so tadelnswerth sein, als das Entgegengesetzte, Ueberladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieses schön=menschlichste aller Gedichte, was dessen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen ist. Wo die Dichtung aber sinnlicher, malerischer, indischer wird, bleibt die Musik meistens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleischigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Löwe und viele der Neueren oft zu materiell auftragen, thut es Klein zu wenig, und, wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Lust. Denke man sich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg und man findet oft fast nichts als allgemeine Harmonieen, gewöhnliche Rhythmen und Melodieen. Diese Hartnäckigkeit, mit der wir in Klein's Compositionen alle materiellen Mittel vernachlässigt sehen, bei Seite gelassen, empfängt man, wie wir versichern können, in den beiden Goethe'schen Balladen zwei höchst edle ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen sich der Componist sichtlich selbst gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Theil an der letztern hat, so erhebt er sich namentlich am Schluß von Mahadöh, gleich wie der Gott mit der

Bajadere selbst, daß man der seligen Erscheinung, die sich mit dem Aether vereint, noch lange und tiefergriffen nachschaut.

Eben so schmucklos und ruhig wird uns die Geschichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen stehen sogar still. Um zu wirken, bedarf die Musik der Belebung durch zarteste Declamation, wie sie dem Vortrage B. Klein's so eigen gewesen sein soll. Die Musik an sich bietet nichts Besonderes.

Unter den sieben Gesängen zeichnet sich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausspricht. Von den orientalischen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die starren Tegner'schen Sagen um so eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellstab beginnt der Componist in Gmoll und schließt in Asdur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im Uebrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufassen.

In den letztangeführten Goethe'schen Liedern scheinen mir das zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignon's Lied „Kennst du das Land," wenn nicht die schmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermisse, die uns aus den Worten wie aus einem himmlischen Gesichte entgegenströmt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Heinrich Marschner.

Werk 90.

Bilder sind es, die du hier empfängst, lieber Leser, — Bilder in silbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeschichte zwischen Rose und Nachtigall sehen kannst, oder Hafis seligschauende Gestalt, oder ziehende Carawanen, oder schnaubende Maurenrosse. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte hinfließend und der Sänger fing die Fluth in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich Jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik; hier lebt und flüstert Alles, fühlt sich jede Sylbe, jeder Ton; zwei Meister begegneten und verstanden sich. Im ersten Liede stehst du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten loosen die Husseiniten, „wer Turans Mörder sich dürfte rühmen;" im dritten wird Jussuff Turan rächen. Dann will Fitne den erschlagenen Geliebten mit ihren Küssen erwecken, — ein Gesang so schmerzlich, so wahr; die Töne sind wie fallende Thränen. Im fünften aber steht Maisuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie sie seines Besitzes gewiß ist, so gibt es auch die Musik fest, mild, dabei immer orientalisch wieder. So scheint sich, wo man nur aufschlägt, Reiz, Frische, Eigenthümlichkeit und Schönheit dieser Lieder nach allen Sei-

ten hin zu steigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre also dem Meister!

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Worte von G. Keil, Musik von Ferdinand Stegmayer.

Werk 13.

Das ausländische Gesinge aus dem Feld zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor Allem der Pflege und Schützung unsers guten deutschen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß Jeder; man könnte ganz Deutschland alljährlich damit überbauen. In dieser Unzahl aber nichts zu übersehen, wer vermöchte das und wie vieles des Bescheidenen mag hier verborgen geblieben sein! Sei hiermit also der Lieder von Stegmayer gedacht, die, wie sie aus einem innigen Herzen kommen, diesen Ursprung nirgends in ihrer Wirkung verfehlen können. Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche trauliche Lieder machen. Dazu singen sie sich, so zu sagen, von selbst; nichts was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erstaunen setzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kusses, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliziöses Ständchen, Alles

in hübschen Worten, von der Musik belebt und verschönt. Eben so hält sich die Begleitung wie vom alten Triolenschlendrian, so von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliziös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutsamer in Desdur geschlossen. Unwillkührlich schlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

Sechs Gedichte aus Wilhelm Meister v. Göthe, f. eine Singst. mit Begl. d. Pfte. comp. v. Joseph Klein.

Das Schloß am Meere und der Wirthin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. comp. von Joseph Klein.

Soll ich es gleich gestehen, so scheint es mir, als ob sich der Componist noch zu sehr vor seinem Gedichte, als ob er ihm wehe zu thun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pausen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, so kömmt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch sein soll. Dieses Eckige im Einzelnen, das

dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Gesängen überall im Wege steht, wird noch durch den Uebelstand vermehrt, daß der Componist in kleinen zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Tact wechselt. Wozu solche Maßregeln? Folgt denn etwa in den Wilhelm Meister-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile und ist's nicht vielmehr der regelmäßigste Pulsschlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im „Kennst du das Land" das ausdrucksvolle „dahin" von den meisten Componisten so leicht, wie ein Sechszehntel genommen wird. Gewiß soll es nicht, wie z. B. in der Jessonda, gewiß aber inniger und bedeutender accentuirt werden, als man es in den meisten der bekannten Compositionen findet. Was aber noch schlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethoven'sche Composition ausgenommen, keine einzige dieses Liedes, die nur im Mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleich käme. Ob man es durchcomponiren müsse oder nicht, ist eins; laßt es euch von Beethoven sagen, wo er seine Musik her bekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meister scheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendsten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden sinnverwandten Uhland'schen Balladen sind wohl angelegt und enthalten einzelne schöne Stellen. In der zweiten wagt der Componist einen Kampf mit Löwe. Der Gedanke, das Lied mit dem Gaudeamus igitur an-

fangen zu lassen, wäre zu loben, wenn es nicht der Declamation der Worte hier und da im Wege stünde. Die erste Hälfte der Antwort der Wirthin gefällt mir durchaus, die zweite scheint mir unpassend. Wahrer Schmerz schreit nicht, selbst bei niederen Menschen nicht. Um wie viel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte, wie die erste, nur in Es moll, singen lassen können. So ist auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des ersten Burschen viel tiefer in der Musik, als der der Uebrigen. Löwe hat uns hier ein Meisterstück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Compositionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

Vier Gesänge für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte von H. Triest.
Werk 1.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von H. Triest.
Werk 2.

Und wie man einem jungen Componisten über sein Opus 1. nichts Erfreulicheres sagen kann, als daß es von Talent zeuge, so soll Hr. Triest gleich vorn herein dies Schönste erfahren. Vieles freilich fehlt, namentlich den Liedern unter Werk 2., zur Vollendung; einige scheinen mir auch, wenn nicht des Druckes nicht unwerth, doch im Verhältniß zu den Ansprüchen, die man der Kraft

des Verfassers stellen kann, zu unbedeutend, als daß ich sie veröffentlicht hätte. Zu den verfehlten rechne ich Nr. 4, „Auf der Reise," deren Musik fast durchaus gegen den Sinn der Worte anstrebt, namentlich in der sich viermal wiederholenden steigenden Sexte, — zu den mißlungenen das „Sehnen" von Heine, für dessen tiefen wunden Schmerz die Musik noch ganz andere Zeichen besitzt, — zu den unbedeutenden endlich das „Thal" und „Engelstöne," in welchem letzteren ich auch die übel angebrachte Malerei des Nachtigallenschlags wegwünschte, oder, bestünde der Componist durchaus auf Täuschung, sie wenigstens in das begleitende Pianoforte gelegt hätte. Was außer diesen Liedern übrig bleibt, verdient Lob; am bedeutendsten heben sich der erste und dritte Sang in Werk 1. hervor, was um so bemerkenswerther ist, da sie sich gerade in einer Sphäre bewegen, in der Löwe so Einziges geschaffen, — aber auch um so natürlicher, da sich der Componist auf dem Titel einen Schüler von Löwe nennt. Auch das „Lied der Gefangenen" von Uhland gefällt mir bis auf eine kleine harmonische Steifheit am Schluß hin gar wohl; das Lied schließt im Gesange mit einer scharfen Dissonanz. Möge sie dem Verfasser in spätern Compositionen zur reinsten Blüthe aufgegangen sein.

Vier Lieder von Lord Byron, mit deutschem und englischem Text, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Ries.

Werk 179.

Sechs böhmische Lieder von W. Hanka (mit deutscher Uebersetzung von Swoboda) für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. von W. J. Tomaschek.

Werk 71.

Mit großer Theilnahme nahm ich die beiden Hefte zur Hand. Stimmt es doch zu allerhand freudigen und wehmüthigen Betrachtungen, zwei anerkannte Meister in ihren älteren Tagen noch einmal leichte Lieder singen zu hören: zu freudigen — denn wir wissen sie noch am Leben und wirkend: zu wehmüthigen Bildern — denn jeder Abend „mit seinen langen Schatten, die nach Osten zeigen," weckt ja welche. Ob man nach diesen späten Nachkömmlingen auf das frühere Kunstschaffen dieser Componisten schließen dürfte? Im heutigen Fall beinahe. Die Lieder von Tomaschek sind heiter, lebenslustig, beinahe verliebt: die Texte, die er sich wählte, naive Liebeslieder, die von Nachtigallen, blauen Augen, Veilchen handeln: — die von Ries dagegen düster, unzufrieden, Lord Byron'scher Weltansicht, — beide Hefte durchaus einfach, aus dem Ganzen gearbeitet, meisterlich, im Einzelnen schön.

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy.

3tes Heft. — Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Ueber einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann Niemand in Zweifel sein, daß es so ist. Von den ältern Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen, wie jene, zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämmtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treusten Mutter, daß sie bewußt oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es Andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schlusse seien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den selteneren Wallungen eines schönen Herzens

sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen, als wie draußen unter Blüthen und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett“ ist es mir nicht recht, daß diese reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber die hier reden, leise, traulich und sicher.

Kammermusik.

Duo's.

Der gütige Leser erhält mit dem Folgenden den Anfang einer Uebersicht der neuerschienenen Kammermusik. Zu bedauern ist freilich, daß Redactionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Capelle und nicht nöthig haben, die Stimmen im Kreise um sich zu legen und das Beste, Alles sich herauszusuchen. Wenn Schreiber dieses also deshalb Manches im Detail übersehen hat, so spricht er bei denen, welchen es geschehen, im Voraus um Nachsicht an, wie sie auf seine rechnen können, sollten sie z. B. ein Beethoven'sches Bdur-Trio u. dgl. geschrieben haben. Wir fangen mit den Duo's an.

Fr. Kücken, zwei Duo's in Sonatenform für Pianoforte und concertirende Violine (oder Violoncello oder Flöte). Werk 13. — M. Hauptmann, drei Sonaten für Pianoforte u. Violine. Werk 23. — J. P. E. Hartmann, große concertirende Sonate für Pianoforte und Violine. Werk 8. — Joseph Genischta, große Sonate für Pianoforte und Violoncello (oder Violine). Werk 7.

Hr. Kücken ist, seinen Duo's nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben

kann, und schüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie streifen die Sonaten an Reißigers Compositionen in dieser Art, der indessen bei Weitem besser erfindet und mehr auswählt. Die Form ist eine alte gewöhnliche: Cdur, Gdur, ein wenig Amoll, Cdur; die Melodie hält sich zwischen deutscher Prosa und Bellini'scher Weichlichkeit; namentlich klingen im 1sten Satz in Nr. 2. die weltberühmten Triolen aus dem Montecchi-Finale doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er sich im sogenannten „à la Russe" mit Geschick und Natürlichkeit auszudrücken versteht. Die Octaven auf S. 11, Syst. 4, sind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zusammengenommen: Die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch schaden, jedenfalls sie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Componist früher einige Sonaten für Clavier und Violine geschrieben, mit denen sich die neuern, meiner Meinung nach, nicht wohl messen können. Liebt Jemand Reinheit und Unverfälschtheit der Gedanken, so glaube man es vom Referenten. Weist aber Jemand auch Alles zurück, was die Sache etwas interessanter machen könnte, so darf es ihn nicht wundern, wenn man sich eben weniger da für nteressirt. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle. Es ist jene Simplicität ein trockener Seitenweg, zur ursprünglichen Classicität der Haydn-Mozart'schen Periode zurückzugelangen. An dem

größern Reichthum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber sicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meister entstehen, wohl aber an deren falscher Benutzung, und dann an hundert anderen Ursachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate, wie das Instrument, in ältester Weise behandelt, und ist die Composition freilich deshalb so leicht worden, daß sie leidliche Spieler vom Blatt verstehen. Wollte der Componist aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geister schreiben, so hätte er lieber Sonatinen geschrieben, die weniger Raum eingenommen und dasselbe genützt haben würden. Dies Alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Musik enthalten. Es ist etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es ist der ruhige Fluß der Formen, bewegt er sich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, sangbare, natürliche Melodie, äußerste Correctheit, die sich nur einmal (Sonate 2, S. 11, vorletzter Tact) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die schwungvollste unter den drei Nummern scheint mir die 3te, namentlich in der Mitte des letzten Satzes; auch das Andante dieser Nummer nimmt mehr für sich ein. Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntnisse, Bildung besitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann ist eine Arbeit,

die Einem Freude bereitet; sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man sich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Interesse wächst von Satz zu Satz und auf den letzten Seiten geht es einmal recht muthig und sicher in die Höhe. Der erste Satz gefällt sich in jener spielenden Art des Ernstes, wie wir etwa an Hummel'schen Compositionen gewohnt sind. In der Form merkt man die Absicht nach alter Gesetzmäßigkeit, weshalb sie auch correct und bündig worden. Frei gehen lassen kann er sich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geschehen mit Natürlichkeit; vor Allem gelungen in Melodie und Stimmenführung ist das Trio. Das Andante scheint mir zu seiner Länge nicht interessant genug, ist aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert sich dem Charakter der Onslow'schen; dem ersten Thema wünschte ich mehr Eigenthümlichkeit und Grazie; desto erfreulicher geht es im Mittelsatz mit seinen geschickten Wendungen und Nachahmungen von Statten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie gesagt, für das Freiste und Schwungvollste in der Sonate.

Lange ist mir aber keine Composition vorgekommen, von der ich beim ersten Blick in das Heft so wenig gehalten und die ich nach genauerer Prüfung so liebgewonnen hätte, als die Sonate von Genischta, ein so klares Gemüth und Talent spricht sich darin aus, das von einem Unterschied zwischen Gut und Schlecht kaum

etwas zu wissen scheint und instinctmäßig immer das Erstere trifft. Sie ist durchaus lyrisch, empfindungsvoll, glücklich in sich, daß man keine Wünsche weiter hat: ein musikalisches Stillleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Componist den höhern Aufflug fortgesetzt, zu dem er sich schon angeschickt; es ist auf der 19ten Seite. Seinem anspruchlosen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von selbst wieder auf die grüne, feste Erde zurück und erfreut auch so. Nimmt man die Violine zur Begleitung, so würde man den schönen Tenorcharakter vermissen, wie er dem Violoncell eigen; überhaupt scheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Eine nähere Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt so offen da, daß man über seine Gültigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trio's und Quartette.

Anton Halm, großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 57. — W. Taubert, 1stes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Werk 32. — W. Taubert, 1stes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Werk 19.

Ein deutlicheres Beispiel des besten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichstem Festsitzen auf prosaischem Boden, wie es das erste Trio oben zeigt, gibt es schwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, gesteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über Ei-

nen, der mit angeschnallten Schlittschuhen forthumpelt über miserables Pflaster, öfter aber eine Art Rührung über die ungleiche Vertheilung der Glücksgüter und wie ein so Fleißiger so gar Nichts erhalten aus der Hand der obersten Göttin, — Einer der es besser machen möchte als Beethoven, als Alle zusammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein curioseres Trio geben. Man findet hier vieles, große Intentionen neben possirlichen Sprüngen, Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaisen, Beethoven'sche und Franz Schubert'sche Einflüsse neben Wiener Leckereien, nur aber Phantasie nicht, nicht einmal das, was diese regelt, Geschmack. Nun denke man sich das ästhetische Malheur, das es setzt; ja es verfolgt den Componisten so augenscheinlich, daß er sogar blind gegen das Gelungenere ist, wie auf S. 44, die doch geschmackvoll angeordnet ist und die er nun gerade nicht wiederholt, während er sonst Alles in den Dominanten nachtransponirt. Und dennoch kann man dem Trio nicht böse sein. Es gesteht sein Unvermögen zu gutmüthig, will nicht täuschen, nicht schmeicheln, nur geduldet und in seinem guten Willen anerkannt werden; und dies geschehe ihm auch. Die Natur müßte zerbersten, wollte sie lauter Beethovens gebären. Das Beste im Trio ist übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man sehe sich das Curiosum selbst an.

Ueber das Trio von Taubert kann man nach Lust

und Ueberzeugung reden, da (ebenso wie im vorigen) die Clavierstimme zugleich eine Partitur ist; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Componisten selbst, aber schon vor geraumer Zeit vortragen hörte. Das Trio stell' ich denn bei Weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in Allem, so flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben scheint. Es ist ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den besseren Werken antrifft. Wenn man in frühern Compositionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor Allen die Mendelssohn's, so steht das Trio mehr unter Beethoven'schem und Schubert'schem Einfluß; letzterem schreib' ich namentlich Vieles im ersten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubert'sche Trio in Es dur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweisen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethoven'sches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der „Meeresstille" ꝛc. von Mendelssohn. Ganz eigenthümlich steht aber das Allegretto da, wie denn der Componist eine glückliche Anlage zum Schalkischen, wie zum Derb-Humoristischen hat, wobei ihm noch seine gründlichen Kenntnisse zu Statten kommen, daß es auch immer als musikalische Arbeit interessirt. Es muß Einem durchaus behagen dieses Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländische Färbung hat und mich an manches Lied in Moore's Irish Melodies, die gerade vor

mir liegen, gemahnt. Das Adagio ist von einem gewissen allgemeinen Charakter, wie man manche schöne Gesichter schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Der Hauptgesang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn schön finden; von Wirkung sind auch die träumerischen wie herabträufelnden Accorde an manchen Stellen der Clavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günstig auffällt, sind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; so im 1sten Satz auf Seite 9, im 2ten überall, im 3ten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entschiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem so weit gediehenen Componisten nicht zu bemerken. — Ueber das Quartett getraue ich mir, wie gesagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Componisten Spiel war ein sehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menschen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, das ihm immer in neuer Weise gelingt. In den andern Sätzen, verzeih' er mir, scheinen mir die Hauptmelodieen zu Anfang des ersten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmusik, und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden sich eine Menge Glanzstellen, kräftige und gesunde Gedanken, wie sie nur eines trefflichen Künstlers würdig sein mögen.

Quartette.

Louis Schuberth, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 23. — C. G. Reißiger, 3tes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. Werk 103.

Das Quartett des Hrn. Schuberth ist die erste umfangreiche Arbeit, die uns von diesem oft als ausgezeichnetes Talent genannten Componisten zu Gesicht gekommen. Zum Theil fand ich mich getäuscht, zum Theil jenen Ruf gerechtfertigt. Denn Talent blickt überall durch, bei weitem aber noch nicht die Durchgebildetheit des Geistes, der das Meisterwerk erst geräth. Die Arbeit ist noch zu ungleich: gewöhnliche Sachen stehen zwischen besseren, phantastischere Momente weichen schnell blos mechanischen Ausfüllungen; kein Satz wirkt durchgreifend und am wenigsten das ganze Trio, nach einander gespielt. Was ich für das Beste halte, das Scherzo, scheint mir, und nicht allein der fremden Tonart halber, einer andern vielleicht spätern Arbeit entnommen und eingeschaltet. Irre ich mich, so bleibt es doch interessant und bringt Lebendiges zu Markte. In den andern Sätzen kommt es wie gesagt zu nichts Rechtem, Entscheidendem; es entwickelt sich kein höherer Zustand bei sonst oft guter Grundlage. So wäre mit dem Hauptrhythmus im ersten Satz, ist er auch oft schon benutzt, noch Manches zu machen; aber es bleibt beim bloßen Nacheinandereinfallen der verschiedenen Instrumente; eine Engführung, gar geistigere Concentrirung des Gedankens muß man

überall vermissen. — Nach dem spannenden Anfang des Andante hätte man mehr Resultate erwartet; es geht beinahe spurlos vorbei. Vom Scherzo sprach ich schon; es ist geistreich. Das Thema des letzten Satzes, wiewohl an Manches anklingend, muß man dennoch frisch und ergötzlich heißen; das zweite ist eigenthümlicher, hätte aber vielfach besser benutzt werden können. Wir glauben, der Componist geht etwas nachsichtig mit seinem Talente um. So vielen Gaben könnte ein schöner Erfolg nicht ausbleiben.

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir schon im Voraus so, wie ich es gefunden habe; sehr unterhaltend, anmuthig, melodisch, für Künstler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Capellmeister und in immerwährender schöner Angst sein, beim Componiren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um sich die manchen leicht brillanten Partieen zu entschuldigen, die Reißiger's Compositionen als Kunstwerke nicht entstellen, aber doch herabsetzen. Wir sind überzeugt, Reißiger müsse ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, schreiben können, wenn er seine Spieler für das Einstudiren des Schwierigern, Ernsteren nicht zu oft entschädigen wollte durch gewöhnliche Passagen, die ihnen den Beifall des Publicums sichern sollen. Wer ließe sich nicht gern applaudiren? Nur bleibe auch das Lob der strengern, nur auf das Edelste gerichteten Kritik in Ehren, und dieses würde sicherlich nicht fehlen ohne

jenes sichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in diesem Quartette sehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyrischen Schwung, kurz Alles, was man an Reißiger's Compositionen bereits Vortheilhaftes kennt. Der erste Satz ist schon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünschen übrig. Der besondere Anfang des zweites Theiles hätte etwas Schöneres, Poetischeres erwarten lassen; die schnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der Jupitersymphonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vortheilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet und springt deshalb eigenthümlicher heraus. Der Gesang im Trio ist schön, wenn auch bekannt und Weber'isch. Etwas zu gedehnt scheint mir das Andante ungeachtet seines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Componist habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es spielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Werth, schließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das Dmoll und noch ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erscheint, war nicht zu vermuthen. Schwer ist das Quartett in keiner Stimme sehr. Das Clavier herrscht vor; namentlich beklagte sich mein Bratschist, daß er fast gar nichts zu thun habe. Der geehrte Componist wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten lassen.

Compositionsschau.

Concerte für das Pianoforte.

Camill Stamaty, Concert für das Pfte., mit Begl. des Orchesters (A moll).
Werk 2.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abstoßenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urtheil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern rascher auf die Spur, lernt sie mit den guten Eigenschaften in eine Verbindung bringen und kann so eher helfen und rathen. Ist dies Alles nun in einer Kunst, wo, wie in der unsern, so viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft so fein zu verdecken weiß, damit das Kostbare um so mehr glänze, so kann es nicht wundern, daß ich obiges Concert, nachdem ich es vom Componisten exemplarisch gut gehört, mit viel

mehr Interesse betrachtete, als es vielleicht sonst der Fall gewesen.

Der junge Künstler, der heute zum erstenmal in diese kritischen Hallen eingeführt wird, aus einer griechischen Familie stammend, aber zu Rom geboren, lebte seit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter strebender Geist in einer Stadt, wo die politischen Häupter kaum rascher wechseln können, als die künstlerischen, noch etwas schwankt, unter welcher Fahne er seine Lorbeeren holen soll, ob unter der Auber's oder Berlioz's, Kalkbrenner's oder Chopin's, kann ihm Niemand zum großen Vorwurf machen. Indeß lernte unserer bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Contrapunct, und bei Kalkbrenner ein elegantes Clavierspiel. Damit aber nicht zufrieden setzte er endlich im letzten Herbste den langgefaßten Plan, deutsche Musik auf deutschem Boden zu hören, in's Werk, und begann seine Studien unter meisterlicher Leitung auf's Neue mit einem Fleiß, der den französischen Musikern sonst nicht eigen sein soll, und so mit Vortheil, daß sich spätere Compositionen leicht genug von seinen älteren unterscheiden lassen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Concert, über das wir heute Einiges mittheilen wollen, Stamaty's stärkstes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie gesagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künstler, noch nicht recht wissend, wem er angehört, oft poetisch zart, oft auch

wild wie ein Chinese in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die sich in ihm allerdings, und scheint es zum erstenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantasievoll, wie wir den Componisten kennen, führt er uns so durch Täuschung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer athemlos, das Nächste überspringend, oft ermüdend, oft wegen seiner Tollheit in Verwunderung setzend. Ich bin überzeugt, daß M — (der Name des unsterblichen Mannes ist mir entfallen), der im Mozart'schen C-Quartett so viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unserm Concert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten und Octaven sind's, aber barbarische Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im ersten Satz, wo der Componist sich noch nicht so in's Feuer geschrieben und gespielt, wie im letzten und wo er, wenn die Form sich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz und lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm diese Compositionsmanier früherhin gefallen sein mag, so schwer, hoffen wir, soll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuschreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach schwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantasie mit hinübernehmen, wie mir dies schon in spätern Compositionen von seiner Hand, die noch nicht gedruckt sind, offenbar geworden.

Das Concert gäbe seiner schwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu stundenlangen Gesprächen. Ge-

nügen indeß diese Zeilen, unsern Freund der deutschen Aufmerksamkeit zu empfehlen!

H. Herz, 3tes Concert f. Pfte. mit Begl. d. Orch. (D moll). Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum so traurig" sang ich immer bei'm Spielen; dreimal im ersten Satz allein kommen con dolore's vor, der Espressivo's und Smorzando's nicht zu gedenken. Ueberhaupt spannen aber die ganzen Präliminarien sehr. D moll schon, die Don Juan-Tonart, der seltenere Dreivierteltact, ein leiser Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti; — gewiß sein tiefsinnigstes Werk, dachte ich. Und so ist es auch. Unser geflügelter Liebling hat sich in Eisen und Panzer gehüllt und wenn er sich Manches zur Rüstung von Andern borgte, so leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur seine boshaftesten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtschaft mit der zum G moll-Concert von Moscheles, im ersten Thema eine mit dem in Chopin's F moll, S. 6. Syst. 5. T. 3. einen Anklang an Kalkbrenner's D moll-Concert, S. 8. Syst. 3. T. 3. einen an C. M. v. Weber'schen und S. 14. einen an Thalberg'schen Grundton finden. Aber das Andante müssen auch seine Freunde als eine Apotheose der Romanze aus demselben Concert von

Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finale ein Beethoven'sches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Chopin'schen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marsch aus Jessonda folgt. Ja, dramatisches Leben hineinzubringen, steht S. 31. oben sogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Concert schließt S. 43. Syst. 4. T. 2. der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles G moll-Concert. Alles Uebrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Harpeggiobänder ꝛc. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studire man sich das Concert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, 3tes Concert.
Werk 9.

„Ein englischer Componist, kein Componist," sagte Jemand vor dem Gewandhausconcerte, worin Hr.

Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie fragend zu ihm, „ein englischer Componist“ — »und wahrhaftig ein englischer« vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele heraus gelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur Weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Concert vor schon drei Jahren, also im 19ten Jahre des Componisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine Breiten weg, so ist das individuell. Im Ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohlthat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publicum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urtheil des Publicums wird hier nämlich auf eine ganz andre Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit

anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den seltneren innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im Klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in Gmoll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Componirens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all das Rührende, das eine solche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da Niemand zu athmen, und wenn die Theilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde

sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Accord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüber fließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urtheil des Publicums geflüchtet, oder wollte vollends Jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, alles, was ich über die Trefflichkeit des Concerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr Noth thut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne, wie W. Bennett wirkten — und Niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unsrer Kunst bange sein. —

Etuden für das Pianoforte.

Alexander Dreischock, acht Bravouretuden in Walzerform. Werk 1.

Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämmtlich ihre Etuden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß Jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt die Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; ist er vollends bis zu einem Uebergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zu Stande bringen. Hat er diese nun gehörig inne, so ist das Manoeuvre: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Accordenlage, springe dann plötzlich im Walzertact mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich Alles auf, hole sich Geld vom Verleger — und Composition wie Componist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser, wir hoffen junger Componist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperirte Clavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek" nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschten, da man sonst glauben müßte, die-

ser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur ertheilt, was wir aber bei der Achtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.

Conrad Lüders, zwölf grosse Etuden.
Werk 26. 2 Hefte.

Der schätzbare Componist dieser im Süden wenig gekannten Compositionen scheint ein Däne zu sein. Der Lobspruch, den wir ihnen zu machen haben, gilt indeß weniger dem Resultat der Leistung, als dem Streben. Denn von allen zwölf Etuden sind eigentlich nur höchstens zwei gelungen, die in Amoll und vielleicht die in As dur; in den andern müßte man Vieles anders stellen oder ganz wegräumen, um sie als vollkommene Kunstgebilde gelten lassen zu können. Die Form ist es nämlich, die dem Verfasser überall zu schaffen macht. Wie gut sich auch die Mehrzahl der Etuden anschickt, so dauert es nicht lange und es ist als weiche der Boden unter den Füßen, und der Componist kömmt nun auf die entlegensten Dinge, in wild-fremde Tonarten, neue Rhythmen, und nur mit Mühe und sichtlicher Angst wieder in das erste Gleis. Ich würde nicht geradezu verwerfen, daß der Mittelsatz eines Stücks in Gmoll ganz in Es moll spielt, wie in Nr. 1, oder der eines aus Emoll

in Esdur, wie in Nr. 3, oder der einer Etude aus Gis moll in Ddur, wie in der 5ten; es kömmt eben ganz auf das Wie, auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfung an, wie mir denn das Genie, wie z. B. das Mozart'sche nie stärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonieen auf einmal plötzlich der erste Gedanke in seiner ursprünglichen Reinheit wieder zum Vorschein kömmt; von Beethoven ganz zu schweigen. Wie sich aber ein Fehler immer leichter angewöhnen als ablegen läßt, so kann einem Componisten, der noch keine bedeutende Gewalt in der Harmonie besitzt, das Hinkommen in die fremde Tonart noch leidlich von Statten gehen, selten aber der Rücktritt. Dies als eine der hervorstechendsten Schwächen an mehren der Etuden.

Um nun auch die Vorzüge dieser Etuden zu nennen, so ist es besonders das Streben des Componisten, poetische Gebilde verschiedenen Charakters zu geben. Phantastisch im höchsten Sinne sind sie sicherlich nicht, aber meistens beredt, einige aufgeregt und drangvoll. Die 2te und 3te singen auch in einem breiteren edleren Ton, als man sonst gerade in Etuden antrifft und ein graziöserer Künstler hätte bei gleicher Erfindungskraft dann noch Anmuthigeres hervorbringen können. Auch im kleinern scherzoartigen Genre gelingt dem Componisten manche, so Nr. 8, wenn man die starke Reminiscenz an das Glöckchenthema von Paganini abrechnet, Nr. 6 und 12, die aber nach und nach in der Ausfüh-

rung an Interesse verlieren, vorzüglich aber die letzte, Nr. 12. — Wenn man sich schließlich fragt, ob sich die Etuden in Form und Geist denen eines gekannten Meisters mit Vorliebe anschließen, und man dies verneinen muß, so mag dies zugleich ein Beweis für einige Eigenthümlichkeit sein, die Studium, Zeit und Verhältnisse zu noch glücklicherer Entwickelung gebracht haben möchten.

S. Thalberg, zwölf Etuden.
Werk 26.

Viele unserer jungen Phantasieen- und Etudencomponisten haben sich in eine Satzform verliebt, die, früher schon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von Neuem im Clavier entdeckt, in verschiedenen Arten wieder zum Vorschein gekommen ist. Man theilt nämlich irgend einer Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umschreibt diese durch allerhand Harpeggien und künstliche Figurationen der ihr angehörigen Accorde. Macht man dies einmal neu und interessant, so mag es gelten; dann aber sollte man auch auf Anderes sinnen. Ich wenigstens kann solchen Stücken nicht mehr Werth beilegen, als dem gewöhnlichsten Liede, wie sie zu Hunderten erscheinen. Zu einem Kunstwerk gehört aber mehr; und wer wissen will was und wie viel, schlage nur seine Etuden von Moscheles ꝛc. nach, wo jede etwas Besonderes bezweckt und durch verschiedene Mittel wirkt.

In jener Weise gefällt sich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuosen, der so außerordentliche Wirkung durch seine Behandlung des Instruments hervorbringen soll, muß es auffallen, daß man in sechs ganzen Etuden eigentlich auf nichts Neues trifft. Die erste der Etuden ist eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beschriebenen Gattung an, die dritte will in einer schweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt schnelles Anschlagen der Accorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Harpeggienetuden, in der letzten endlich unterstützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weise, wozu die linke die Bässe angibt. Wirken die Etuden also, vom Componisten gespielt, originell und überraschend, so liegt es an seiner Vortragsweise, Bravour, an Raschheit des Tempo's (das der Metronomangabe nach oft unausführbar scheint), u. dgl.; die Composition an sich zeigt davon nichts. Was dagegen bei sämmtlichen Etuden angenehm auffällt, ist daß sie gar nicht so übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie Mancher an Sprüngen, Spannungen ꝛc. erwartet haben mag, ja daß die meisten im Verhältniß zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müssen. Denn dankbar, einschmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend sind sie alle; Thalberg, der immer mehr das Publicum als den Künstler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr schreiben. Daß mit solchem Ausspruch nicht etwa behauptet wird, man solle für Künstler unbequem und

abstoßend componiren, versteht sich; nur daß sich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinaussehnt, meine ich. Die erste Etude ausgenommen, die zu sehr nach Schülerübung klingt, möchte ich sie daher alle Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen, über deren Augen man wohl einen falschen Ton überhört; dagegen sich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden. So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände, wie sie uns der tiefsinnige Chopin enthüllt, eben so wie die tüchtige Solidität, die an Cramer's Etuden so ergötzt, von selbst aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalberg's eifriges Studium der Compositionen des Ersteren schließen lassen.

William Sterndale Bennett, sechs Etuden in Capricenform. Werk 11.

Der Leser weiß längst, und die Zeitschrift läugnet es gar nicht, wie sie sich unter den jüngern Componisten eine kleine Schaar von Lieblingen auserlesen, und wie obiger Engländer nicht der Geringste in jener Zahl ist, ja in gewissen Dingen sie sämmtlich hinter sich läßt. Er hat mit einem Wort den geläutertsten Geschmack, den lebendigsten Sinn für das Unverfälschte, das Echte. Schon frühe hat ihn sein angeborner Kunstverstand über das mancherlei dumme Zeug hinüber gehoben, auf das junge

muthige Geister, die sich bald hervorthun wollen, so häufig verfallen. Er leistet immer gerade was er kann, und da er eine schöne Natur ist, leistet er es immer schön. Die Etuden sind in keiner Art große Erfindungen. Aber wie er haushälterisch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts versäumt, nirgends auch zu viel thut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo sie am meisten wirkt, davon können Alle lernen, das sind die Meisteranzeichen, die sich später im schönsten Sinne erfüllt haben. Denn man muß wissen, daß die Etuden schon im achtzehnten Jahre von ihm componirt wurden, seit welcher Zeit sich seine Wissenschaft und Phantasie um ein Großes bereichert haben. Immerhin strömen aber auch schon hier die Gedanken so frei und ungehindert zum Ende, daß der Etudenzweck überall als der untergeordnete erscheint, wie natürlich ein Künstler, der wie er das Gegentheil alles mechanisch Todten, durch Studium von Etuden etwas mehr erreicht wissen will, als nutzlose Fertigkeit. Der Titel besagt den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Capricen in strengerer Form von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Leichtigkeit und Grazie erlangt. Am meisten möchte ich sie den ältern Etuden von Berger vergleichen, wiewohl diese in noch reiferem Mannesalter geschrieben sind. Gewisse Wahrheiten scheinen Einem so klar, wie die Sonne, — so traurige Beweise dagegen man im Einzelnen auch erhält; daß aber die Meisten mit dem Sinne des Gesag-

ten übereinstimmen, bin ich diesmal beinahe überzeugt. Die schlagendste der Etuden ist schließlich die letzte in G moll. —

Ludwig Berger, funfzehn Etuden.
Werk 22.

Unter den älteren Künstlern ist es, außer Moscheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufschwunge der Claviermusik nicht müßig zugesehen hat. Ueberfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, so rafft er sich doch weit öfter in die Höhe und rührt sich, da es noch Tag ist. In der That, von einem schon bejahrten Künstler, dem im Verhältniß zur kleinen Anzahl seiner Werke ein so großer Ruf zu Theil worden, wie nicht leicht irgend Jemandem, hätte man nach so langem Schweigen etwas Anderes erwartet, als solche Etuden, hätte man erwartet, daß er sich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonieen und sich erfreuen am Andenken an ein langes segensreiches Wirken. Statt dem zeigt sich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Aeußerungen, geheimnißvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zusammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges — Alles aber aus einer echt poetischen Brust kommend und von einem Künstlerbewußtsein geleitet bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es sich gleichsam selbst betäuben möchte. Und

gerade hier offenbart sich der Dichter. Hier stehen dem Componisten keine Formen und Verhältnisse im Weg, kümmert ihn kein Unterschied zwischen Alt und Neu; hier geht er seine Bahn.[1] Es ist so die Sehnsucht nach Ruhe wie der Drang nach Thaten, was die meisten der Etuden charakterisirt; ein Zwiespalt, der aber der Musik keineswegs ungünstig oder fremd ist. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unsicheres erhalten, wie man es in Berger's älteren schöngeformten Etuden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen, wenn Jemand die beiden Etudenwerke im umgekehrten Lebensalter entstanden, d. h. die früheren bekannten für später geschrieben, als die jetzt erschienenen, glaubte. Wie dem sei, beide fordern zur höchsten Theilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Gestehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzustehen scheinen und etwas Veraltetes an sich haben, so erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etuden zu betrachten sind, sondern in die erste Classe der Kunstwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich vor allen die in D moll für die linke Hand allein, die ein Meisterstück an Erfindung

1) Ich will diese Stellen genauer bezeichnen; sie sind in der 1sten Etude nach dem Schluß hin; in der 6ten, die durchaus excentrisch, an mehren Stellen; in der 8ten auf der letzten Seite; in der 10ten auf der 4ten Seite; in der 14ten zum Schluß; in der 15ten an mehren Orten.

und Arbeit bei so geringen Mitteln; ihr zunächst die 1ste in Cdur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche halb traurige in Ddur, und die gar zarte und träumerische in Asdur. Auch die 8te Etude lasse sich Niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt, und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes schmerzliches Dichterantlitz ansieht. Es giebt in Leipzig einen Musiker, der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Gesicht darstellt, daß man Alles selbst nachmacht in seinem eigenen. Etwas Aehnliches kann man bei dieser Etude empfinden. Auch die 2te und 14te Etude dürfen nicht übersehen werden, ihres besondern Wesens halber; namentlich spinnt sich die letztere immer tiefer und leiser in sich hinein, als ob sie sich gar nicht mehr sehen lassen wollte. Den Schluß der Etuden bildet endlich ein Seitenstück zur letzten der ältern Etuden; gleich wie eine Ausforderung des Componisten an sich selbst, ob der ältere Künstler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachsen ist. Muß man das erste Original vorziehen, so hat doch auch der Pendant eine so schöne Excentrität, daß der Zwiespalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß, wie eine Besiegelung des Ganzen am stärksten hervortritt. Indeß möge ein freundlicher Geist dem Künstler noch öfters die heiteren lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beseelen.

Rondo's für Pianoforte.

Erste Reihe.

G. A. Zimmermann, Rondo. Werk 5. — Valerie Momy, Rondo mit Einleitung in F. Werk 4. — Cam. Grillparzer, Rondo in A. — J. Benedict, Rondo in As. Werk 19. — H. Enckhausen, Rondo in G. Werk 38. — F. X. Chwatal, Rondo in A moll. Werk 18. — C. Haslinger, Rondo in G. Werk 8.

Ueber das erste Rondo würde man sich im Hausbackenthum der mus. Kritik so ausdrücken: „das nicht leichte Rondo geht aus As dur und ist über ein Thema des vielbeliebten, vielschreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (muthmaßlich noch jungen) Componisten eine Kenntniß moderner, brillanter Passagen nicht abzusprechen ist, so u. s. f. — Das Werkchen wird sich bei einer gewissen Classe von Pianofortespielern Freunde erwerben u. s. w. — Die Druckfehler sind nicht bedeutend." Gestehe ich nur, daß mir viele schlechte Rezensionen vorgekommen sind, — eine talentlosere Ohnmacht aber, eine trostlosere Nullität, eine gar nicht zu sagende Schlechtigkeit einer Composition noch nie. Hiergegen verschwindet Alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden ist, ja aller anspielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit u. dgl. Zwischen zwei Bretern eingeklemmt, steht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenster hinaus! —

Valerie Momy, in schlimmer Stunde nahst du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's

sagen, als dir in's Ohr: Although You have no heart, You possess a finger of the immortal Henri (das Wortspiel ist deutsch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the Diamonds which adorn it existed in the mind (die Engländer und Franzosen haben kein Wort für unser „Gemüth"), — yet I would take the hand, if You would give it me, with this single promise on Your part that You would never compose any thing.

Dagegen wäre zu wünschen, Hr. Camill Grillparzer (ein Verwandter des Tragöden?) componirte mehr, nicht weil er unentbehrlich wäre (was wäre das auf der Welt überhaupt, nicht einmal die Dmoll-Symphonie, die allgemeine Zeitung), sondern weil es ein echtes Talent scheint, das sich freilich noch aus dem Rohen herauszuarbeiten. Das Rondo ist ein komisches Gemisch von Dichter- und Philisterblüthe, und eigentlich keines, sondern eher ein Sonatensatz. Ohne Anfang trotz aller Einleitung, ohne Mittelpunct und ohne Ende trotz des Festsitzens in der Tonart, bewegt es sich in einem kleinen Cirkel von Gedanken und entschlüpft einem allerwärts. So wirkte es schon vor langer Zeit auf mich und jetzt wieder. Jedenfalls soll folgenden Compositionen nachgespürt werden.

Das Rondo von Hrn. J. Benedict heißt les Charmes de Portici und mißfällt mir durchaus in seinem Bestreben, italiänischen Ohren deutsche Gedanken genießbar zu machen; denn dazu ist's offenbar geschrie-

ben. Die wenige Erfindung, die Hr. B. überdies besitzt, kann da vollends nicht aufkommen und eine angeborne Unbeholfenheit macht's noch schlimmer. Von Gemüth, Musik ist hier nicht die Rede; ohne irgend psychischen Zusammenhang, wie es eben die Finger treffen, windet sich das Stück unbequem Tact nach Tact ab. Gerade zum Rondo gehört die ätherische Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft und die sich am seltensten findet. Wir haben mehr gute Fugen, als gute Rondo's.

Bessere Anlagen entwickeln ohnstreitig die beiden nachfolgenden, namentlich Hr. Enckhausen, in dessen Rondo sich jüngere Spieler bald und mit Nutzen zurecht finden werden; Eigenthümlichkeit geht ihm durchaus ab und die Leichtigkeit ist die der Prosa. In der „Hardiesse" des Hrn. Chwatal rennt dagegen ein Kosak mit der Pike auf uns zu, aber nur um zu erschrecken; ein sehr guter scharfer Holzschnitt. Von allen Nationalitätsnachahmungen gefielen mir bisher die Kosakischen am wenigsten; die Phantasie muß immer ein gemeines bärtiges Bild mit fortschleppen. Es gibt ja auch in Sicilien Menschen und Sicilianerinnen.

Hr. Haslinger weiß das und sein „Frühlingsgruß" kommt aus dem Süden. Es ist ein klares quellendes Gemüth, das uns schon durch eine mus. „Rheinreise" werth geworden, über die ausführlicher auf Seite 49 ff. gesprochen wurde. Das Rondo hat viel Breiten und mehr Gräser als Blumen, aber es ver-

schmilzt sich zu einem wohlthuenden Plan und das gilt in diesen chaotischen Tagen schon genug. Man muß bedauern, daß der musikalische Mann der Muse nur den Hof macht.

Zweite Reihe.

Vincent Lachner, Rondino in Es. — C. W. Greulich, 3tes großes brillantes Rondo in C. Werk 22. — Otto Gerke, Phantasie und brillantes Rondo in F. Werk 21. — J. Schmitt, brillantes Rondo in Es. Werk 250. — Al. Schmitt, Rondo in Es. Werk 78. — Carl Mayer, drei große brillante Rondo's in Des, C moll und H moll.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen, daher ich nicht diesen, sondern Vincent, wie ich höre, einen von seinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino ist ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben schalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte schleppt er sich sogar mit einem Stück Beethovenscher Löwenhaut (der Componist versteht uns gewiß), läßt aber schnell fahren, da's ihm zu schwer wird. Kurz das Rondino macht hübsche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte sich selbst auf einer Franz Lachnerschen Siegerstirn nicht zu schämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer seinen Kräften zu streben geschienen, so unternimmt dieser nichts, dessen Gelingen er nicht voraussähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen

ganzen Helden schließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geschrieben, so eine echte Sonatine und arbeitet sich so durch die Sonate bis zum irgend Höchsten hinauf, so soll es nicht verschwiegen bleiben.

So viel Anziehendes das Zusammenstellen mehrer Stücke derselben Gattung hat, so auch das Unvermeidliche des schärferen Contrastes verschiedener Charaktere. Aber auch ohne vom vorigen Rondino befangen zu sein, bleibt das Rondo von Hrn. Greulich sehr steif; geradezu gesagt, zur Grazie mangelt ihm alles, wenn nicht auch die vollendete Kraft, aus der jene (nicht allein nach Schiller) als Blume hervorsteigt. Sein Rondo stolpert wie ein ungeschickter Tänzer, der in der Ronde die rechte Hand statt der linken hingibt und überall Verlegenheit und Verwirrung in die Kette bringt. Wozu gleich eine Einleitung wie zu einem Alcidor oder Nurmahal? Solche ästhetische Versehen vergebe man schwerer, als schülerhafte Quinten. Will ich Jemandem etwas Verbindliches sagen, so bereite ich ihn doch nicht mit einem Caraibengesicht dazu vor. Und auch das wollte man der größern spätern Wirkung entschuldigen, bliebe das Freundliche nur nicht ganz aus. Aber was erhält man auf ganzen funfzehn Seiten, als mühsam aneinander gearbeitete, auf- und ablaufende Passagen, meistens in Hummelscher Weise; zu einer Entscheidung, zu einer Pointe gelangt das Stück nirgends. Einiges läßt vermuthen, daß es eigentlich mit Instrumentalbegleitung geschrieben, wo sich dann Manches zu Gunsten der Composition auslegen

ließe. Wär' es nicht, so wär' es noch schlimmer; wär' es aber, so hätte es immerhin auf dem Titel bemerkt sein können. Harmonische Fertigkeit, d. h. Kenntnisse und Routine in der Harmonie, besitzt der Componist unbezweifelt; er sollte sie vor Allem zur Ausbildung und Veredelung der Melodie benutzen; denn daran gebricht es ihm gänzlich und dies Urtheil basirt sich nicht auf dieses Werk von seiner Hand allein.

Wie es passive Genies gibt, so auch passive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, diese in Hummel. Hr. D. Gerke scheint viel gehört, studirt und in sich aufgenommen zu haben; seine Compositionen haben Anordnung, Verhältniß, Sinn; aber nirgends zeigt sich eine primäre Kraft; seine Stimme ist stets wie belegt, gedämpft: er muß noch zu sehr nach dem rechten Ausdruck suchen, sich erst in die Stimmung versetzen, als daß er sich frei und unbewußt in einer höheren ergehen könnte. Das Rondo ist, gegen zehn andere gehalten, jedenfalls schätzenswerth; aber es greift nicht durch, gebietet uns nicht, es anzuerkennen; es fordert nur unser Urtheil heraus, zur Theilnahme, Mitleidenschaft vermag es nicht zu erregen. Indeß kann sich das leicht zum Besten verkehren und eine Umsetzung auf fremden Boden thut oft Wunder. Man müßte ja wahrhaft bedauern, wenn ein gewiß edleres Bemühen, als das von Hunderten, noch dazu bei so vielen technischen Hülfsmitteln, nicht einmal in die Mitte treffen sollte. Was an uns, so wird über spätere Leistungen die Rechenschaft nicht ausbleiben.

Wir kommen zu einem sehr talentvollen Mann, Hrn. Jacob Schmitt, der, wenn er nicht schon an den 250 stände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er schreibt zu viel und nimmt die Sache zu leicht. Ueber die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austheilt, könnte man sich oft grämen. Dem gibt sie Charakter, aber Starrheit; jenem Erfindung, aber Leichtsinn; jenem Ruhmbegierde, aber keine Ausdauer; jenem dichterische Gedanken, aber keine Handhabe dazu; Vielen Manches, den Meisten wenig. Hr. Jacob Schmitt besitzt von alle diesem etwas; seine instructiven Sachen gehören zu den besten ihrer Art, viele seiner freien Erzeugnisse sind voll musikalischen Lebens; aber sein Streben dreht sich im Kreise und kann keinen Mittelpunct finden; seine ersten Werke sind nicht schlechter, als seine letzten; wo man hingreift, Talent — und ehe man sich's versieht, ist er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in seinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt, ein Beispiel nahe, wie man sich selbst in einem engeren Wirken zu einer vollständigen Virtuosität erheben könne! Hat er nicht dieselben Kräfte, und vielleicht vielseitigere! Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geschmack (nicht im gewöhnlichen Modesinn), an Künstlerschaft. Hierin liegt Urtheils genug über die Rondo's der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpassende Einleitung in Es moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigsten componirt worden) den rechten Rondozug.

Wie weise wirthschaftet dagegen A. Schmitt und hält mit fester Hand zwei, drei Dinge fest, zieht sie zum Knoten zusammen, entwickelt sie eben so gut. Wollte man hier und dort am Speciellen stehen bleiben und mäkeln, so wäre kein Fertigwerden. Es handelt sich darum, wie sich des Künstlers Werk im Ganzen zeigt; im Einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbesserlich!

Am Schluß dieser zweiten Reihe ergreife ich die Gelegenheit, an drei ältere Rondo's von Carl Mayer zu erinnern. Man kann sie geradezu als Resumé seines Strebens betrachten. Die Gestalt gehört ihm (will man nicht leise an Field denken) beinahe ganz an und klug that er, daß er sie in allen dreien unverändert beibehielt, weil man neugefundene Formen, wenn sie sich Platz in der Welt machen sollen, mehr als einmal wiederholen muß. An Kunstwerth steigen sie mit der Zahl; an phantastischer Bedeutung verhalten sie sich vielleicht umgekehrt; jedoch ist das nur eine Ansicht — und gleicht sich jedenfalls aus. Das Eigenthümliche ist das Einflechten einer langsamen Cantilene in das fliehendere Wesen des Rondos, wodurch die Gattung zwei Physiognomieen bekömmt und von ihrem Ursprung sich entfernend wie ein zusammengedrängter Sonatensatz erscheint. Zu dieser glücklichen Manier gesellen sich alle Vorzüge einer guten Composition, reizender Harmoniefluß, gewählter Schmuck, durchscheinender Bau, inniger Gesang und eine Clavierangemessenheit, die

die Compositionen dieses Künstlers eingänglich gemacht und, wenn er fortschreibt, noch weiter verbreiten muß.

Variationen für Pianoforte.

J. Risle, Thema mit Variationen. Werk 44. — C. G. Kulenkamp, brillante und leichte Variationen über einen Fandango. Werk 51. — J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. Werk 32. — J. Stocks, brillante Variationen über ein Thema von Auber. — C. Haslinger, brillante Variationen über ein Thema von Auber. Werk 6. — L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 99. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. Werk 11. — X. Chwatal, leichte Variationen. Werk 28. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu 4 Händen. Werk 29. — X. Chwatal, Variationen über ein bekanntes Thema. Werk 33. — X. Chwatal, Variationen über ein Thema von Strauß. Werk 34. — W. Hauck, große Variationen über ein Thema aus Aschenbrödel. Werk 36. — C. Czerny, Einleitung und brillante Variationen über ein italiänisches Thema. Werk 302. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Halevy. Werk 21. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Meyerbeer. Werk 24. — C. Stamaty, brillante Variationen über ein Originalthema. Werk 3. — H. W. Stolze, Einleitung und Variationen über ein russisches Thema. Werk 29.

Unsterblich ist keines der obigen Werke, hübsch manches. Es käme nur darauf an zu wissen, was die resp. Componisten selbst über ihre Werke urtheilten. Hielten sie solche für ewig, so müßte man sie von ihrer Idee abzubringen suchen: gäben sie aber lachend zu, daß es

ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, so müßte man ihre Bescheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde sein, obwohl solches wünschenswerth.

Nr. 1. und 2. gehören der blanksten Gewöhnlichkeit an. Hr. K. schrieb der Redaction der Zeitschrift einmal einen Brief, in dem er sehr auf sie loszieht, und den zurückgesetzten großen Künstler überall durchscheinen läßt. Wären wir seine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Compositionen, wie Werk 51 herausgibt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redactionen schreiben. Aber wozu Feindschaft? Schreibe er also nur nicht noch einmal und ähnlich, sonst müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber sind hübsch, etwas fade, aber nicht um darüber in Harnisch zu kommen. Quinten und Octaven, die gräulichsten, könnte man nachweisen; — als ob das die größten Sünden der Variationisten wären! Die so gerne von einer Verschmelzung von Deutsch und Italiänisch sprechen, können ihre Träume hier verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Decimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindsüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italiänische Schule ist fertig.

In Hrn. Stocks lernen wir einen angehenden Saloncomponisten kennen. Fehlt ihm noch manches an feinster Tournüre, so läßt sich das durch eifriges Studium der Herz'schen Werke ja nachholen. Ein junger

Pariser, der mit hohen Begriffen von der deutschen Musik hierher gekommen, und sich weiter bilden wollte, gestand mir, wie er sich nicht genug verwundern könne, daß in Deutschland Musik gedruckt erschiene, die in Frankreich schon wegen Mangels an modischer Eleganz nicht gespielt werden würde. Das ist eben das Unausstehliche, antwortete ich ihm, diese geschmacklose Solidität, in die wir unsere Salonkünste tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Musik. Daß wir indeß unserem Componisten nicht Unrecht thun: — er kann Talent haben: wenigstens hat das Finale Bewegung und guten Zug. —

Ein bekannter deutscher Componist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „die Taglioni tanzt wunderhübsch." Aehnlich würde ich, wollte Jemand mein Urtheil über die Variationen des Hrn. C. Haslinger haben: die Wiener sind ein lustig Volk. Loben muß man schon, wenn ein heutiger Componist, der ein kleines scherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es die Mauern von Jericho umzucomponiren. So hält sich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die sich nur in der 2ten Variation etwas erhöht, dann aber sogar Werthvolleres hervorbringt. Der Schluß ist überraschend.

Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die

sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Theilnahme kann man's betrachten.

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal sind fast sämmtlich instructiven Charakters und enthalten, weniges Trockne abgerechnet, allerliebste Sachen, Stübchenmusik möcht' ich sie nennen. Musikalischen Gehalt hat W. 11 am meisten, und in diesem wieder die Einleitung. Bei der 2ten Variation fällt mir das unleidliche Quinquiliren zwischen kleiner und großer None auf, das noch vor etlichen Jahren zu den Feinheiten des Tages gezählt wurde. Der Componist, sonst ja ein gesunder Harmoniker, erinnere uns nicht mehr an jene Zeiten!

Wenn man die Variationen über ein Thema aus Aschenbrödel demselben Componisten zuschreiben muß, der vor Kurzem gestorben, und ein schätzbarer Künstler gewesen sein soll, so scheint diese Composition einer früheren Periode anzugehören, in der sich noch keine edlere Kunstansicht in ihm entwickelt hatte. Die Variationen sind unter jedem Gesichtspunct unbedeutend, und nicht einmal mit der Leichtigkeit geschrieben, die die Trivialität ähnlicher Werke in etwas vergessen macht. Hätte man sie lieber ganz unterdrückt!

Hrn. Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritischen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als solche Musik gäb' ich ihnen zu hören, sie zu vernichten. Die Fadheit dieser Variationen ist wahrhaft remarkabel.

Die zwei folgenden Componisten sind Schüler von

Kalkbrenner, und vortreffliche Virtuosen, ihre Variationen keine Kunstwerke, aber elegante Pariser Modearbeiten, und immer noch erträglicher, als diese deutschen Plumpsäcke, die oben flüchtig berührt wurden. Gut gespielt müssen die Variationen des Hrn. Osborne, W. 21., in Entzücken setzen; sie scheinen mit einer gewissen Selbstgefälligkeit geschrieben und haben den Vorzug, leichter zu sein, als sie klingen. In den Variationen über ein Thema aus den Hugenotten kommt im Finale mehr als überraschend der Choral „ein' feste Burg ꝛc.“ Bleibt Meyerbeer leben, so werden wir's noch von den Lerchen in der Luft hören.

Besonderer, ausgesuchter, eigenthümlicher sind die Variationen von Stamaty über ein Originalthema, das freilich selbst wie eine Variation scheint, übrigens aber von weichem, zerfließendem Ausdruck ist. Talent findet man durchgängig, in der zweiten Variation auch viel Empfindung. Die vielen vorkommenden Octavengänge haben ihren Grund wohl mehr in der Bravour, mit der sie der Componist spielt, als in einer aesthetischen Nothwendigkeit.

Sehr schätzenswerth, wie Alles was uns von den Arbeiten des Hrn. Stolze bekannt, sind auch die oben erwähnten Variationen, und zeichnen sich durch interessantere Stimmenführung, eignen Zuschnitt und durch etwas Geistigeres aus, was manchen seiner anderen Compositionen abzugehen schien. Wünschte ich dem Componisten etwas, so wäre es ein Verleger, der sein

Werke zeitgemäßer ausstattete. Ein so graues Kleid schadet dem ersten Eindruck beim Durchspielen ungemein. In der Phantasie habe ich mir das Werk aber möglichst schön nachgesungen, und der besten Empfehlung werth gefunden.

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erste Reihe.

J. Tedesco, Phantasie über Motive aus Robert der Teufel. Werk 6. — C. Schunke, große charakteristische Caprice über ein Thema von Meyerbeer. Werk 46. — J. Nisle, brillantes Allegro. Werk 45. — J. Schmitt, große brillante Phantasie (Douleur et triomphe. Inspiration musicale). Werk 225. — Hommage à Clara Wieck. Recueil pour le Pianoforte. — D. Gerke, Amusement. Werk 16. — J. P. E. Hartmann, 4 Capricen. Werk 18. —

Wer weiß, wie Hr. Tedesco mit obiger Phantasie in Leipzig wenigstens in Erstaunen gesetzt, ja wer sogar jener Execution selber beigewohnt hat, kann es dem Componisten nicht verargen, daß er ein bescheidenes: „Executée par l'Auteur dans ses concerts" auf dem gedruckten Titelblatt beifügte. Ueber gewisse Dinge spräche man nicht, wenn man nicht oft gegen seinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reisenden Künstler übel wollen, ihm nicht förderlich sein! Nur das „executée" etc. hätte der Virtuos weglassen sollen, dieses „executée" etc. läßt mir keine

Ruhe und Rast, verfolgt mich seit einigen Tagen in meine Träume, versetzt mir den Athem. Und dann lesen wir in einigen norddeutschen Blättern von einem Wunderspieler, dem Hannibal der Octaven &c. Auch dies möchte sein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies executée, dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

Ueberhaupt wer hat die Schuld am Glücke so vieler junger Componisten? — Meyerbeer. Ich sage nichts vom unmittelbaren Einfluß seiner Werke auf den ganzen Menschen, nichts von dem europäischen Universalstyl, in welchen sich durch Bearbeitung seiner Themen am sichersten einzuschießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, das eifrige Jünger aus ihm schlagen, auf den Vortheil, hinter den Fetzen eines großen Mannes sich mit in die Unsterblichkeit einschmuggeln zu können. So auch Hr. C. Schunke. Mit Wonne wälzt er sich in des Meisters Tönen, reicht vom großen Gesammteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, sich tausendfach zu berauschen: kurz Meyerbeer's tapferster Herold ist er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Musik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Clavierseufzer, eine Menge delicater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeer'sche und allerliebste Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längst gepaßt, eine Andeutung des Luther'schen Chorals. Doch sind dies nur Worte, Winke, die nur schwach wiedergeben, was ich mir bei den Hugenotten

selbst vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher schwelge man nur von der Quelle selbst!

Beinahe traurig gegen solche Freudenmusik nimmt sich eine unschuldige Polonaise von Hrn. Risle aus, der die Welt indeß wenig kennt, wenn er solche mit Palestrina'schen Dreiklängen zu packen meint. Das Trio allein hat etwas mehr Farbe und angenehmen Charakter: das Uebrige ergeht sich in den gewöhnlichsten Harmonieen; das Ganze scheint wie eine Composition aus Vanhal's Zeiten.

An der Phantasie des Hrn. J. Schmitt mißfällt mir allein das bombastische Aushängeschild. Warum Douleur et Triomphe? Warum Inspiration et musicale? Warum grande Fantaisie brillante? Gewiß bleibt deshalb die Musik dieselbe: aber warum als altes bemoostes Haupt thun, was man beim Schüler belächelt, wenn er in verzeihlicher Selbstbegeisterung seine Schriften mit zolllangen Buchstaben bemahlt! Und daß es mit dem Schmerz und gar mit dem Triumph nicht so weit her ist, merken gewiß auch die, auf welche selbige Schilder etwa vorn herein einen Eindruck machen. Nennen wir die Sache also beim Namen: „Introduction, Thema und Variationen," und urtheilen von dieser Höhe, so erhalten wir in der Phantasie ein sehr angenehm klingendes mit Geschick und Geschmack gesetztes Musikstück voll einnehmender Melodie und wenn nicht tiefem, doch anmuthendem Charakter. Von Bertini's

Compositionen, mit denen unser Componist in harmonischer Behandlung, wie der des Instrumentes, viel Aehnliches hat, zeichnen sich seine durch etwas Deutscheres, Handfesteres aus, während man dort freilich mehr Modisch-Neues antrifft. Das Stück wird sich ohne unser Zuthun beliebt machen.

Scheint es doch als hätten die sämmtlichen fünf geschätzten Componisten der großen Künstlerin, der sie mit der fünften der obigen Nummern ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge gesehen, in so romantischer Weise ergehen sie sich; ja selbst zwei ehrenfeste Organisten schwankten einen Augenblick. Im Ernst die Sammlung ist interessant. Gleich das erste Stück, eine Caprice von C. Frank fällt durch Kürze, Frische, Kraft und Einheit auf, während sich die Rhapsodie v. C. Hesse unter dem romantischen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die Vision unsers geschätzten Dr. Kahlert bekenne ich nicht ganz zu verstehen, ja bekenne, daß ich sie erst Adagiosissimo spielte, als ich zu meinem Erstaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man sicherlich unter den Händen. Die Toccata von C. Köhler ist auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, rasch gespielt, gut und brillant. Daß im zweiten Theil immer dieselben Harmonieen vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nocturno von B. E. Philipp schließt; es ist eine Copie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nah-

rung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat.

Aus dem Amusement des Hrn. Gerke wünschte ich nur den Walzer und die Polonaise weg, um es als ein gutes empfehlen zu können. Wahrhaftig man sollte eine besondere Redaction für Manuscripte honoriren, die im Voraus Tod und Verderben jungen, talentvollen Componisten schwören, wenn sie offenbar Verbotenes mit ihren besten Gaben in die Welt einzuschwärzen trachteten. Ohne jene Stücke, bei denen die Achtung, die er sich bei dem Kritiker und Künstler erwerben muß, wieder zur Gleichgiltigkeit und zum Verdruß herabfällt: welche werthvolle Sammlung hätte es gegeben! Die andern Sätze, ein Marsch, ein Scherzo, das freilich sehr an das Hummel'sche in der D dur-Sonate erinnert, ein Rondo und eine Mazurka gehören zu dem Gedankenvollsten, das mir jetzt von den Arbeiten dieses Componisten zu Gesicht gekommen. Halte er daran fest: die elegante Sphäre lasse er in Gottes Namen Anderen.

Die vier Capricen von Hrn. P. E. Hartmann sind wohl gearbeitet, verständig, ernst, ja finster. Es scheint aber, als wolle er des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen; seine Musik spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort kein Gesang. In der dritten Caprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärksten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unlustig und unsicher auf

und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht sie links; wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe. Die zarte melodische Ader, die sich in den Werken der Meister durch die verwickeltsten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich Niemand mit Gewalt in sich bringen; gewiß läßt sich aber durch stetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrschaft über die Melodie einzuräumen, diese von jener nicht gänzlich unterdrücken zu lassen, gar Manches erreichen. Darauf scheint mir der Componist achten zu müssen. Wär' es, daß wir mit unserm Rathe nicht zu spät kämen, und daß er mit freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Erreichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herzen gönnen!

Zweite Reihe.

L. Schuberth, große Phantasie in Form einer Sonate (Souvenir à Beethoven). Werk 30. — C. M. von Weber, Phantasie (les Adieux). — S. Thalberg, 3 Nocturns. Werk 21. — S. Thalberg, große Phantasie. Werk 22. — W. Taubert, brillantes Impromtu über ein Thema von Meyerbeer. Werk 25. — W. Taubert, brillantes Divertissement (Bacchanale). Mit Begleitung des Orchesters. Werk 28.

Sollte Einem der obigen Componisten vor einigen Augenblicken das linke Ohr so stark geklungen haben, daß er vor sich selbst hätte fliehen mögen, so ist das natürlich; denn ich ließ mich eben so gegen einen Be=

kannten aus: Freund, du weißt, ein ganzer Jean Paul'scher Walt von Sanftmuth steckt in mir; in gewissen Fällen aber könnt' ich denn doch getrost aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Symphonie vor, deren Verfasser so tapfer zusammengestohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir sie bezeichneten mit „Eroica-Satz, Sommernachtstraum-Satz" ꝛc. Der Symphonist ist aber ein Kind gegen unsern Beethovenverewiger.... Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Componisten, ehe sie componiren, erst fragen müssen, ob sie Knigge's Umgang mit Menschen gelesen, — dahin, daß wir sie aufmerksam machen müssen, daß man in gebildeter Gesellschaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen sie nicht den Anfang des ABC der ersten Bildung? Sollen wir sie an die griechischen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich gesagt wurde, daß sie die Melodieen ihrer Väter sacht und ernst nachsingen müßten und „daß sie scharfe Schläge bekamen, wenn sie jene Melodieen durch Schnörkeleien verzierlichen wollten?" Vergeht sich die Unbildung so weit, die erhabenen Gedanken eines Meisters zu betasten? Noch mehr, wagt sie es, sie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich sie. Hidschnu-Chan-Murzach wälzt sich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt seinen Schatz in den Backen, und Componisten schreiben Souvenirs à Beethoven. Mein Freund sagte, ich äußere mich etwas stark. Ich aber gelobte mir von Neuem,

gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, so lange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantasie mit Weber's Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber schon auf der dritten Seite schien mir jede Note wie zurufen zu wollen „ich bin nicht von Weber." Und wenn man mir seine Handschrift zeigte, ja stände er selbst aus dem Grabe auf und betheuerte, daß die Phantasie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuschten thun uns herzlich leid; meine moralische Ueberzeugung kann mir aber Niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweisen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus schalen, auseinanderfallenden Musikstückes, und trüge es den Namen des Besten an der Stirne, irgend etwas gefördert ist.

Beim Durchgehen der Compositionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewissen Spannung, nicht als ob ich auf Platituden lauerte, sondern weil er sie immer so gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubestimmen weiß. In kleineren Compositionsgattungen, die keine so nachhaltende Energie zur Vollendung erheischen, als größere Formen, finden sich solche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das Meiste der Notturno's gefallen hat, wenn man vorweg von Vielseitigkeit und Großartigkeit der Erfindung absieht und dem Componisten eine gewisse Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet.

So sind die Melodieen der Notturno's durchweg einschmeichelnd, wenn auch nicht neu und vollkommen edel. Die im ersten scheint mir nur eine Veränderung vom alten: An Alexis rc., ist aber so zu sagen schön instrumentirt. Auch der zweite melodische Gedanke (in As dur) im zweiten Notturno singt recht zart, schleppt aber zuletzt. Am besten will mir das Thema zum dritten Notturno gefallen, da es nicht so breit auseinander fließt und südlicher Natur ist; in der Folge (Tact 13 zu 14) kommt indeß eine Fortschreitung $\begin{pmatrix}\text{dis} & \text{e}\\ \text{gis} & \text{a}\end{pmatrix}$, die mir unerträglich. — Die Rückgänge, in denen sich die Meisterhand am ersten kund thut, geschehen noch nicht mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie wir es bei Field und Chopin treffen, wie sich Th. überhaupt zu Letzterem verhält, wie Carl Mayer zum Ersteren. — Die Phantasie Werk 22 besteht aus einer Menge kleiner Abtheilungen, die sich um einige Grundharmonieen bewegen, aus denen sich hier und da auch recht schöne Melodieen entwickeln. Sie enthält manches Anmuthige und Zarte, so schwierig und vollstimmig sie geschrieben ist. Ein musikalisches Blatt enthielt jüngst bei Besprechung Thalbergischer Compositionen die Bemerkung, daß man beim Anhören freilich um die Hälfte des Genusses käme, wenn man die Augen zudrücke, d. h. wenn man sie sich vierhändig gespielt dächte. Ich meine aber, daß es nicht gering anzuschlagen ist, wenn ein Einzelner vollbringt, wozu sonst Zwei gehören. Dies könnte also die Achtung nur

erhöhen. Daß aber bei Thalberg, wie bei Herz und Czerny, das Hand- und Fingerwerk Hauptsache bleibt und daß er mit glänzenden Mitteln über oft schwächliche Gedanken zu täuschen weiß, könnte zu einem Zweifel veranlassen, wie lange die Welt an solcher mechanischen Musik Gefallen finden möchte.

Von den Compositionen, die durch die Hugenotten hervorgerufen sind, und deren uns der Himmel nicht zu viele schenken wolle, verdient allein die von Hrn. Taubert den Namen, wenn auch nicht Kunstwerk, doch den eines guten Musikstückes. So wenig originell mir der Chor „Rataplan“ ꝛc. vorkömmt, ja beinahe wie eine Brechung der Galoppade aus Wilhelm Tell, so hätte ich ihn doch, wenigstens einmal, unverändert zu hören gewünscht, als so wie ihn sich Herr Taubert gesetzt. Doch ist das Nebensache, und das, was der Arbeit Werth gibt, der Bau des Ganzen, worin es den deutschen Künstlern nun Niemand zuvorthut. Der Verfasser selbst legt vielleicht nur wenig Werth auf sein Hugenottenstück; indeß würden wir gar nicht dagegen sein, schriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vortheil für das Publicum, wie für seinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von seinen Lieblingsgenüssen zu kosten bekömmt, ungleich mehr lernen kann, als von den windigen französischen Champagnergläsern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons so lange für sich nütze, als es einem ernsteren Streben keinen Abbruch thut, wie denn Flore-

stan neulich in einer andern Beziehung meinte: „man müsse Manches in sich hineincomplimentiren, um es nur wieder herauszuprügeln," welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im Bacchanale finden wir gerade kein bacchantisches Leben, für das dem Componisten wohl auch der höchste Schwung der Begeisterung mangelt, aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Instrumente scheinen viel darin zu sagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Componist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauschten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.

Aeltere Claviermusik.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von C. F. Becker.

In der Zeit, wo sich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es sich wohl schicken, auch auf dessen Zeitgenossen aufmerksam zu machen. Kann sich freilich, was Orgel- und Claviercomposition anlangt, Niemand seines Jahrhunderts mit ihm messen, ja will mir Alles andere, gegen seine ausgebildeten Riesengestalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erscheinen, so bieten einzelne Stimmen jener Zeit ihrer Gemüthlichkeit wegen noch Interessantes genug dar, als daß man sie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsre Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen, als mit dem der „Musik" belegt werden muß, d. h. in allen Compositionsgattungen, die in die Fuge

und den Canon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet diesen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonstücke, die in ihren naiven schmucklosen Wendungen auch noch eine andere als die Verstandesseite in Anspruch nehmen. Für das Interessanteste halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Konau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat sogar einen provençalischen Anflug und zarte Melodie, während es Einem bei dem steifen Konau'schen Adagio ordentlich schaurig wird; G. Böhm vollends setzt mit einer gespenstigen Caprice dem Ende die Krone auf. —

Sonaten für das Pianoforte.

Const. Decker, leichte Sonate. Werk 11. — J. Nisle, große Sonate zu 4 Händen. Werk 41. — A. L. C. Trutschel, große Sonate zu 4 Händen. Werk 8. — L. Schuberth, Sonate (L'espérance). Werk 25. — F. Ries, große Sonate (52ste). — H. Triest, Sonate. Werk 4. — W. Sterndale Bennett, Sonate. Werk 15. —

Man sieht, an neuen Sonaten fehlt es keineswegs, obwohl in einem andern Sinne hinlänglich, — wie denn auch fast sämmtliche obengenannte, die zwei letzten ausgeschlossen, als Nachzügler einer ältern Zeit zu betrachten sind. Die von Hrn. Decker ist zwar augenscheinlich für Kinderhände und Köpfe berechnet; indeß wünschten wir ihr eben deshalb etwas von der großen Trockenheit weg, die wenig geeignet, das kleine Volk zum Fleiß aufzumuntern. — Auf der zweitgenannten Sonate findet man den Beisatz: „componirt in Sicilien, am Fuße des Aetna" und eine passende Vignette, weshalb man wohl mit Grund auf etwas Feuerspeiendes rc. aufsehen mag. Statt dessen findet man in ihr das gewöhnlichste Vanhal'sche Treiben, den klarsten Viervier-

teltact, in dem sich je ein Cdur bewegt, kurz eine leidlich breite, wohlgesetzte, Lafontaine'sche Familiengeschichte, wie sie zu Hunderten schon geschrieben, ohne daß man sie gerade hart anlassen dürfte. Eine ziemlich ähnliche Natur spricht sich im Componisten der folgenden Sonate aus; doch greift er höher aus, möchte mehr interessiren und mehr geben, als seine Kräfte vermögen, daher oft Unordnung und Verlegenheit im Periodenbau, in der Harmonie rc., und das so auffallend, daß es auch einem ungeübteren Blick nicht entgehen wird. Die Sonate ist vielleicht sein erster Versuch in dieser strengen Form; er nimmt, gewöhnlich zu reden, noch alle Tischecken mit, kann sich noch nicht bethun. Dabei fehlt es vorzüglich an Gesang, an ausgebildetem, in dem er sich durch musterhafte Vorbilder vor Allem veredeln muß. Einen auf das Bessere gerichteten Willen, Fleiß und Sorgsamkeit kann man ihm aber keineswegs absprechen. — Die Sonate des Hrn. Schuberth ist von freundlichem, hübschem Ton, aber in möglichster Hast hintereinander geschrieben. Vernachlässigung des Details haben wir bisher allen Compositionen dieses eben so talentvollen als leichtfertigen Componisten vorwerfen müssen. Er gehört zu den Musikern, die zu jeder Tagesstunde componiren können, gehend und stehend; Vieles geräth, dem Ganzen fehlt aber die edlere musikalische Weihe.

Einzelne Stellen des ersten Satzes in der Sonate von Ries könnten an Beethoven erinnern, Manches auch, was ein Lob sein soll, von ihm selbst geschrieben

sein; die ganze ließe aber, wenn man den Titel nicht wüßte, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meisters schließen. Es läuft überall zu viel Mittelmäßiges unter, und wo es manchmal in die schöne Höhe möchte, wo wir diesen Künstler früher oft angetroffen, sinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln. Ueberhaupt scheint mir die Sonate in einer unlustigen Stimmung geschrieben. Das Larghetto hat einige zarte Stellen, aber etwas Veraltetes in der Cantilene; dazu läßt der häufige Tactwechsel keinen rechten Genuß im Zuhörer aufkommen. Das Trio im Scherzo zeichnet sich durch etwas Eigenthümlichkeit mehr aus; doch ist auch in ihm keine rechte Freude, als hätte es dem Componisten selbst nicht gefallen, da er's schrieb. Im 4ten Tact des 2ten Theiles vermuthen wir Stichfehler; die Harmonie muß wohl As moll bleiben, wozu die rechte Hand Des Ces angibt (statt, wie gedruckt ist, Es Des). Das Finale hat nichts Hervorstechendes; der Mittelsatz in D dur scheint uns sogar unpassend und arm an Melodie. Die Sonate von Triest kannten wir bereits aus dem Manuscript, das wir auch früher mit einigen Worten angezeigt. Irren wir nicht, so hat der bescheidene Componist verstanden, was wir namentlich am ersten Satze ausgesetzt, und einige Aenderungen vorgenommen. Ob sie glücklich sind, können wir nicht mehr beurtheilen, da uns die älteren Lesarten entfallen sind; doch zweifeln wir, da uns der erste Satz in der neuen Gestalt jetzt weniger zusagt als damals, bis auf die zwei ersten

Seiten, die sich klar und lebendig entfalten; das Folgende scheint uns zerstückelt; es ist keine Axe da, kein Mittelpunct, und so hinterläßt das Stück einen dunkeln nebelhaften Eindruck. Auch der letzte Satz, dem wir früher die innere und äußere Aehnlichkeit mit einem bekannten Beethoven'schen vorwarfen, scheint uns umgearbeitet. Im ziemlich leidenschaftlichen Charakter schließt er sich genau dem ersten an; doch fehlt auch ihm das schöne Verhältniß der Theile, und dies vergessen zu sollen, reißt er nicht genug fort mit sich. Die Meisterhand erkennt man namentlich an der Einführung des zweiten Gedankens; er muß erwartet werden, und dennoch überraschen; hier kömmt die Melodie in As zu absichtlich und gezwungen, noch mehr der eingewebte Marsch in Des dur, dessen Sinn man überhaupt nicht recht versteht. Vom Componisten rasch und feurig gespielt muß die Sonate indeß von Wirkung sein. Was den Claviersatz insbesondere anlangt, so rathen wir dem jungen Künstler, sich mit allem Neuen bekannt zu machen; mit leichter Mühe würde er dann Manches wohlklingender und reizender gesetzt haben.

Die vortreffliche Sonate von Bennett führen wir heute nur mit dem Namen auf, da sie die Davidsbündler in ihr „Museum" aufgenommen, wo man bald das Nähere nachlesen kann.

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten. Mendelssohn, Lipinski, die Lachner'sche Preissymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnements-, eben so viel Extra-Concerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Elisabeth Fürst, polnische, französische und englische Künstler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israeliten in Egypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bach'sche Motetten — — kurz Blüth' auf Blüthe trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerst also, wie Alle wissen, daß Mendelssohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orchesters die

Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen ist und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orchester, ohne Ausnahme eines Einzelnen, an seinen Dirigenten hängt und glaubt, so gebührt unserm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von sogenannten Cabalen und dem Aehnlichen hört man hier nichts und so ist's recht und müssen Kunst und Künstler gedeihen. —

Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn. Auch die liebgewohnte Erscheinung der ersten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergessen, von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergessen, als da sind die HH. Queisser, der Posaunengott, C. G. Müller, Uhlrich, Grenser, die erst da recht zu arbeiten anfangen, wo Andere schon ermatten.

Von solchen Kräften unterstützt und gehoben gab es bis jetzt acht Concerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetsten von dem, was sie an neuen Compositionen und Virtuosenleistungen Einheimischer und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geschehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Compositionen sei zuerst der wenig bekannten ersten Ouverture zu Leonore von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwischen der gewöhnlichen in E dur und der großmächtigen in C dur, vielleicht das Ergrei-

fendste, was die Musik überhaupt aufzuweisen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer ersten Aufführung (Beethoven soll darüber geweint haben). Daher die verschiedenen Ouvertüren. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine.[1]

Sodann einer ganz neuen Ouverture zu (Shakespeare's?) „Was Ihr wollt" von Ferdinand Hiller. Es wäre schlimm, wollte man nach der Aufnahme von Seiten des Publicums einen Maßstab für ihren Werth oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Theil im Charakter der Ouverture selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen, als zur Begeisterung auffordert. Das Publicum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouverture nur noch einmal und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber auch der natürliche Wuchs, so zu sagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hiller'sches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne Weiteres alle die Gelegenheitsouverturen, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

---

1) Es ist die seitdem als Nr. 2. bei Breitkopf und Härtel erschienene.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preis-Symphonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben.

Eben so blieben die Ouverture, einzelne Sätze und Finale aus der neuen komischen Oper „die Macht des Liedes" von Lindpaintner unter der Erwartung. Jeder Kunstnaturnachlaß schmerzt, doppelt, wo Ausländischem oft so unverdiente Ehre widerfährt. Auch zeigte sich das Publicum bei dieser Gelegenheit beinahe gebieterisch, indem es einzelne zum Schluß Klatschende im Augenblicke zur Ruhe verwies. Vielleicht, daß die Oper auf der Bühne anders wirkt.

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erste, von Reißiger. Bei weitem aushaltender an innerer Kraft, als die Lachner'sche, kürzer, anspruchloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr in's Gebiet der Ouverture hinüber. Da der stattliche Capellmeister selbst dirigirte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswertheste, im Ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Compositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. October, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker roth angestrichen im Gedächtniß. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das

Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouverture an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können — und rückte Alles versöhnend aneinander.

Bilden so die größern Leistungen die Säulen des Musiklebens, so schlingen sich die der Virtuosen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die schönsten wiederum: ein Violinconcert von David meisterlich gespielt, italiänische Bravourarien von Frl. Fürst gesungen mit italiänischer Stimme und eigenthümlicher Manier, Claviersätze von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken gespielt und zum Wildwerden componirt, ein interessantes, vielleicht zu viel verschlungenes Violoncellconcert von J. B. Groß, eben so ein leichteres Quartettstück über eine Barcarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queisser wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das G dur-Concert von Beethoven für Clavier mit seinem großgeheimnißvollen Adagio, von Mendelssohn begeistert und begeisternd gespielt, sodann Violinvariationen von Fr. Schubert (nicht unserm) von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutsche Arien von Weber und Spohr, von Hrn. Söffelmann aus Darmstadt gut gesungen, endlich ein Flötenconcert von Lindpaintner, von Hrn. Grenser mit der wohlthuenden Meisterschaft vorgetragen, die diesen Künstler so hoch stellt.

II.

Als ich heute die Zeddel der letzten zwölf Abonnementsconcerte durchflog, und mir die Buchstaben Manches der gehörten Musiken vollständig, Vieles halb zurückriefen, strebte die Phantasie Alles in ein Bild zusammenzufassen und unversehens stand eine Art blühender Musenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der ältern Meister neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen sah, zwischendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, lustige Virtuosen und liebliche Sängerinnen: Alles in so reicher Fülle und Abwechselung durcheinander, daß sich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von selbst übersah.

Was in der Zeit von älteren Compositionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notirt. Manche Leute glauben ihr Möglichstes zu thun, wenn sie auf „einen Mozart,“ „einen Haydn“ ꝛc. als auf große Meister aufmerksam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeschliffen haben müßte! Als ob es sich nicht von selbst verstände, ob man ihre Musik nicht in- und auswendig kennen müsse! Nur die D moll-Symphonie macht ihnen noch zu schaffen und sie fragen, ob sie denn eigentlich nicht über die Grenzen des Rein-Menschlichen hinausginge? — Freilich soll man Beethoven nach Zollen messen (nach König Lear's-schen aber gewiß) und das Studium der Partitur thut das Uebrige.

Dankbar aber vor Allem muß man anerkennen, wie sich die Direction, namentlich in dieser Saison, angelegen sein ließ, Manuscripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieser Hinsicht möchten sich kaum die Weltstädte mit dem kleinen Leipzig messen. Und wenn man sich auch in Manchem getäuscht fand, so wurden doch Urtheile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Symphonieen vom Stuttgarter Molique, vom Capellm. Strauß in Carlsruhe, von MD. Hetsch in Heidelberg. Das Publicum stimmte in seinem Urtheil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend, in Ton- und Tactart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz der heroischen Symphonie wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer.

Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für groß Orchester instrumentirten sogenannten Kreuzer'schen Sonate von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntniß, mit Liebe und Phantasie im Beethoven'schen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der

großen, in einer ganz andern Lebens= und Kunstepoche entstandenen Bdur=Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüthend, als in die Heiterkeit des Leipziger Publicums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschiebsel allerdings durchaus vergessen. Seien hiermit alle Concertdirectionen um Aufführung dieser prachtvollen in's Große gemalten Copie eben so angegangen, wie um Hinweglassung des Scherzo's und machten sie sich den reproducirenden Componisten zum Todfeind dadurch.

Wenn sich die neugebrachten Symphonieen also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouverturen ihrer innern und äußern Verschiedenheit halber um so merkwürdiger. Florestan fragte neulich schelmisch genug: „zu welchem Stück von Shakespeare denn die meisten Ouverturen geschrieben würden" ꝛc.: bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „der Besuch im Irrenhaus" von J. Rosenhain in Frankfurt verrieth freilich viel Sympathie zu unsern westlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechselten darin so rasch, daß man nirgends Fuß fassen konnte; indeß zeugte sie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leisten sollte, nur mehr Wach-

samkeit über einen angebornen Leichtsinn anzurathen wäre. In einem phantastischen Vorspiel zu Raupach's „Tochter der Luft“ von Spohr stellte sich seine bekannte Eigenthümlichkeit mehr als je heraus, seine elegisch klagenden Violinen, seine wie vom Hauch berührt anklingenden Clarinetten, der ganze edle leidende Spohr; im Ganzen bin ich jedoch nicht klar worden und die Partitur konnte ich mir nicht verschaffen. Um so genauer kenn' ich die gegebene Ouverture von Ferdinand Hiller, Namens „Fernando,“ spanischen Charakters, ritterlich, durchweg interessant, überaus sorgsam und fein gearbeitet, nach Beethoven'scher Bedeutsamkeit strebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marsch in C dur) so genau gebaut, daß sie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieses Schubert'schen Marsches vorkam. Mit nicht minder Freude habe ich oft „die Najaden,“ Ouverture von William Sterndale Bennett durchlesen: ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn sie sich allerdings an das Mendelssohn'sche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelssohn sich an die Ouverture zu Leonore), ja wenn er Alles, was sich von Anmuth und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelssohn findet, wie zu einer Tonfluth vermischt und davon aus vollen Bechern reicht, so ist es eben geistige Brüderschaft, die die Vorzüge Anderer lebendig in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poesie aber überdies in dem Werk, wie

innig im Gesang und zart im Bau, welch' schöne weiche Instrumente! Gegen den Vorwurf einer gewissen Monotonie kann man sie indeß kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen sich die zwei Hauptthema's zu viel.

Interessant waren die einzelnen Scenen aus Faust vom Fürsten Radziwil. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten, will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das allzu große Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehülflich instrumentirte Ouverture schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozart'schen Fuge gleich vorneherein dem Beurtheiler. Wenn sich der Componist der Aufgabe der Ouverture nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere, mehr Faust'schen Charakters, als die von Mozart, die noch Niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis dur-Accord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem Einzelnen der folgenden Nummern kann aber Niemand ihren eigenthümlichen Werth absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine so zu

sagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahr alt, war auch das Dmoll-Concert für Clavier von J. S. Bach, von Mendelssohn gespielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Scenen aus einer der Gluck'schen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Concerte und außerdem unzählige andere Bach'sche Compositionen im Manuscript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Ueberhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämmtlicher Werke von Bach entschlösse?[1] Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich S. 76 dieses Bandes d. n. Ztschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

„Daß Sie Sebastian Bach's Werke herausgeben wol„len, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für

1) Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht (1852).

„die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie „schlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen Kaufe „zu sehen wünsche ꝛc.“

Man schlage nur nach! —

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuosen, die diese nie genug zu lobenden Concerte verschönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So sind es denn von ersteren, Frl. Grabau, wie immer fertig, fest, künstlerisch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, frisch an Stimme und Gestalt, talentvoll. B. Molique's meisterliches Spiel seines Dmoll-Concertes (Jemand meinte, Bmoll läge hier näher) ist schon in diesen Blättern erwähnt worden, eben so W. Bennett's innig musikalisches Leben im Vortrag. Als Kunstgenüsse erster Art bleiben noch zu erwähnen das Emoll-Concert von Spohr, von David gespielt, Posaunenvariationen von C. G. Müller, von Queisser geblasen, das Es dur-Concert von Beethoven und das in G moll von Mendelssohn, von Mendelssohn gespielt, d. h. in Erz gegossen nach seiner Weise.

Den Beschluß des diesjährigen Concertcyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwenglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigirenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht Niemand

wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden, als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempo's unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags vielleicht gerade Recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung von Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein, daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Locale einige junge Musiker versammelten, theils gute alte Werke, theils ihre eigenen neusten aufzuführen, oder auch sich unter einander hören zu lassen. Mitglieder auf Mitglieder meldeten sich; nach und nach verlautete auch im Publicum davon; Theilnahme und Neugierde trieb Mehre hinein; die geheime Gesellschaft bekam Muth, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Hrn. C. G. Müller, einen

Director. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Uebungszimmer in einen anständigen, schönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publicums — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 12ten November bis 14ten März zwölf solcher Concerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es Abends nicht irgend was gäbe“ bekam man auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'s ist Euterpe.“ Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerthe Gesellschaft ihre Concertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Concerten mitspielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu thun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines eigentlichen Concertabends gibt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie Einem sogar lieber als irgend eine fürstliche Capelle, wo Niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Compositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus aus-

geschlossen, was Manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja daß er sich zu seinem Vortheil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Symphonieen und Ouverturen gibt der in den Gewandhausconcerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respect, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Director felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethoven'schen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies ein Euterpist in den ersten Tacten des Allegretto der 7ten Symphonie von Beethoven ein verdammtes Eis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Coboldden beimessen, die sich zufällig wohl einmal in eine Oboeröhre verkrochen. Von den Symphonieen der Meister gab es nun die in C moll, D dur, die Pastoral-, F dur, und eine gewisse in A dur von Beethoven, von Mozart die in C dur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Es dur, von Spohr die Weihe der Töne: — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D dur und die oft besprochene in C moll von C. G. Müller, eine in F moll von F. L. Schubert: — von Fremden eine in G moll von Gährich. In den Ouverturen war ebenfalls schönste Auswahl von ältern getroffen, unter

denen namentlich die zu Samori vom pedantisch=genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neusten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrieen ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt, klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert, wie Vorläufer des kommenden Gewitters, das in seinen Symphonieen ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Concertino für Horn u. dgl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß sie eine strenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queisser, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegentheil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Concertroutine fortbestehen und Allen, die aufzutreten wünschen, offen stehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Concerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Concertmeister David mit den Hrn. Uhlrich, Grenser und Queisser veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären.

Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Concertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die einzelnen Leistungen oft so lange angestanden. Bekennt es Schreiber dieser Zeilen offen, so ist seine doppelte Stellung als Redigent und als Musiker daran Schuld. Den Musiker interessirt nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendsten; als Redigent möchte er von Allem sprechen. Als Musiker müßte er Manches verschweigen, was der Redigent der Vollständigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles Einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künstler zu besprechen! Denn mit Phrasen, wie: „hat sich Beifall erworben, fand Theilnahme, wurde sehr beklatscht," wird nichts vom Fleck gebracht, Alles verwaschen, Niemand geehrt, Meister und Schüler über einen Leisten geschlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Person im Auge, die Ereignisse in größern Zeiträumen zusammenfassen, wo sich das Kleinere von selbst ausscheidet und ein schärferer Abriß des Ganzen sich herausstellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des schwungvollen Lebens, dem die Musikgeschichte unserer Stadt kein ähnliches an die Seite zu stellen hat.

IV.

Ist mir's doch heute wie einem jungen muthigen Krieger, der zum erstenmal sein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, daß hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt neben einander, die zwei wichtigsten Compositionen der Zeit zur Aufführung kamen — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelssohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des Einen vor dem Andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiß zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelssohn die Rede ist, keine von Meyerbeer sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteristik Beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was Beiden gemeinschaftlich. Oft möchte man sich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben Alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeers Erfolge im gesunden musikalischen Deutschland erwägt, und wie sonst ehrenwerthe Leute, Musiker selbst, die übrigens auch zu den stilleren Siegen Mendelssohn's mit Freude zusehen, von seiner Musik sagen, sie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio, ging ich zum erstenmal in die Hugenotten. Wer freut

sich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geschrieben, Manches in den Hugenotten sei Beethoven'schem an die Seite zu stellen rc.! Und was sagten Andere, was ich? Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geschwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten.“ Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Aerger. Nach öfterem Anhören fand sich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurtheil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von Weitem etwa dem Fidelio oder Aehnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urtheil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten. Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Bretern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheben, empört die

Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen.[1] Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft! Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „seht, da ist es, mit Händen zu greifen.“ Es ist Alles gemacht, Alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar so elend

---

1) Man lese nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang!

zusammensinken. Ein vollkommner französischer Wüstling,[1] Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heirathet, ihm Liebe schwört[2] und sich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all' dieser Puppen! Und dies läßt man sich Alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt, und von Paris kömmt — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Componisten reibt sich die Hände vor Freuden! Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Tact ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeer's höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunct, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegt-schaal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcell's „Eine feste Burg" rc. Viel macht man dann aus der

---

1) Worte wie „je ris du Dieu de l'univers" etc. sind Kleinigkeiten im Texte.

2) D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc.

Schwerterweihe im vierten Act. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geistreiche Wendungen und namentlich ist der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeer's Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophykleiden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeer'sches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publicum zu gut, als daß er nicht einsehen sollte, daß zu viel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen? Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob er sagen wollte: „seht, was ich auch mit Wenigem anfangen kann, seht, Deutsche, seht!" Einigen Esprit kann man ihm leider nicht absprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeer's äußerlichste Tendenz, höchste Nicht-Originalität und Styllosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent, geschickt zu appretiren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentiren, wie er auch einen großen

Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal mekkernde, unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 98, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegläugnen; so ist Marcell's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Act die Schwerterweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken — — Was aber ist das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß.

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht und nun eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der Paulus ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe thun, wolltest du es nur von Weitem mit Händel'schen oder Bach'schen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling. Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengern Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser Einzelnen selbst, — über dies wie über anderes ist schon vielfach in diesen Blättern ge-

sprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachtheil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Theile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Uebergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter, denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, so wie daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist, und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor Allem Mendelssohn's dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Componisten nicht ärger beleidigen, als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus, als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen ꝛc. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den seltenen Schmuck, mit dem sie Mendelssohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmusik nicht eben so gut Zeichen für das freudige Gottvertrauen, wie für die flehende Bitte habe, als ob zwischen „Wachet auf" ꝛc. und „Aus tiefer Noth" ꝛc. kein Unterschied möglich wäre, als ob das Kunstwerk nicht

andere Ansprüche befriedigen müsse, als eine singende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus sogar nicht einmal als ein protestantisches Oratorium, sondern nur als Concertoratorium gelten lassen wollen, wobei ein Gescheuter den Mittelweg vorschlug, es doch „protestantisches Concertoratorium“ zu nennen. Man sieht, Einwendungen, und auch begründete lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium Niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern, die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all' das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir Alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppirung der Personen, die Anmuth, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Colorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Styles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunst nicht zu gedenken — man sollte damit zufrieden sein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Musik zum Paulus ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Componist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche Absicht künftigen Compositionen doch etwas

von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Christus am Oelberg geschrieben, und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird.[1] Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurtheil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am schärfsten charakterisiren, zu gelangen. Ich verachte diesen Meyerbeer'schen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine Hugenotten sind das Gesammtverzeichniß aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann — laßt uns diesen Mendelssohn-Paulus hochachten und lieben, er ist der Prophet einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: sein Weg führt zum Glück, jener zum Uebel.[2]

---

1) Mendelssohn hat die Prophezeiung erfüllt (Elias). —

2) Der obige Artikel hat dem Verf. seiner Zeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariser und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem sehr würdigen Mann —, von Fr. Rochlitz. Es verhielt sich so damit: eine musikalische Freundin, dieselbe, der die „Erinnerungen“ im Jahrgang 1839 (Bd. XI. No. 28—30) gewidmet sind, vermittelte zwischen ihm und dem jüngern Künstleraufwuchs in der Art, daß sie ihm meist auf dem Pianoforte Musika-

lisches, wie von Mendelssohn, Chopin, Florestan und Eusebius u. A. mittheilte, ausnahmweise wohl auch Kritisches, wie obige Fragmente. Nach Lesung des letztern ertheilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlassen, ein Zeugniß von der entschiedenen Gesinnung des edlen Kunstrichters, der sich damals schon dem Greisenalter näherte, geben mag.

D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Musik Nichts, ganz und gar Nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und seyn kann — so innerlichst wohlgethan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und Beides nicht blos, was jene Musikwerke, ja nicht blos, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabey doch frischbelebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabey eine Unpartheilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugiebt, als manche andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen seyn kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von selbst kommen. Und das ist, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünsche.

Was sollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sey mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernst gewesen. Rchz.

1838.

Traumbild. — Franz Schubert's letzte Compositionen. — Ouverturen für Orchester. — 1ster—6ter Quartettmorgen. — Rondo's für das Pianoforte.

Traumbild am 9. September Abends.

Concert von C. W.

Von Oben gekommen ein Engelskind
Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt,
Und wie es in die Tasten greift,
Im Zauberringe vorüber schweift
Gestalt an Gestalt
Und Bild nach Bild,
Erlkönig alt
Und Mignon mild,
Und trotziger Ritter
Im Waffenflitter,
Und knieende Nonne
In Andachtwonne.

Die Menschen, die's hörten, die haben getobt,
Als wär's eine Sängerin hochbelobt;
Das Engelskind aber unverweilt
Zurück in seine Heimath eilt.

F. u. E.

Franz Schubert's letzte Compositionen.

Wenn Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so gehört Franz Schubert zu den größten. Nicht viel über dreißig Jahr alt geworden, hat er zum Erstaunen viel geschrieben, von dem vielleicht erst die Hälfte gedruckt ist, ein Theil noch der Veröffentlichung entgegensieht, ein bei weitem größerer aber wahrscheinlich nie oder nach langer Zeit erst in's Publicum kommen wird. Aus der ersten Rubrik haben sich wohl seine Lieder am schnellsten und weitesten verbreitet; er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt „ein ordentlicher Componist müsse den Thorzeddel componiren können," so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor: Aeschylus, Klopstock, so spröde zur Composition, gaben nach unter seinen Händen, wie er den leichteren Weisen W. Müller's u. A. ihre tiefsten Seiten abgewonnen. Dann sind es eine Menge Instrumentalsachen in allen Formen und Arten: Trio's, Quartetten, Sonaten, Rondo's, Tänze, Variationen, zwei- und vierhändig, groß und klein, der wunderlichsten Dinge voll, wie der seltensten Schönheiten; die Zeit-

schrift hat sie an verschiedenen Orten genauer charakterisirt. Von den Werken, die noch der Veröffentlichung entgegensehen, werden uns Messen, Quartetten, eine große Anzahl Lieder u. A. genannt. In die letzte Rubrik fallen endlich seine größeren Compositionen, mehre Opern, große Kirchenstücke, viele Symphonieen, Ouverturen u. A., die im Besitz der Erben geblieben sind. Die zuletzt erschienenen Compositionen Schubert's haben die Titel:

Großes Duo für das Pianoforte zu 4 Händen
Werk 140. und

F. Schubert's Allerletzte Composition: Drei große Sonaten für Pianoforte.

Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert sprechen, nur Nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer schwärmt nicht einmal! Entzückt von diesem neuen Geist, dessen Reichthum mir maß- und gränzenlos dünkte, taub gegen Alles, was gegen ihn zeugen könnte, sann ich Nichts, als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachsenden Ansprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihnen. Wo wäre der Meister, über den man sein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bach's gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; selbst Mozart's Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geschätzt; zum Verständniß Beethoven's reichen bloß musikalische Studien ebenfalls nicht

aus, wie er uns ebenfalls in gewissen Jahren durch ein Werk mehr begeistert als durch das andere. So viel ist gewiß, daß sich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeisterung auch am meisten von der Jugend verstanden wird, wie die Kraft des männlichen Meisters vom Mann. Schubert wird so immer der Liebling der ersteren bleiben; er zeigt, was sie will, ein überströmend Herz, kühne Gedanken, rasche That; erzählt ihr, was sie am meisten liebt, von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor mischt er bei, aber nicht so viel, daß dadurch die weichere Grundstimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Componist; das Leicht-Nachahmliche mancher seiner Eigenheiten verlockt wohl auch zur Nachahmung; tausend Gedanken will man ausführen, die er nur leichthin angedeutet; so ist es, so wird er noch lange wirken.

Vor zehn Jahren also würde ich diese zuletzt erschienenen Werke ohne Weiteres den schönsten der Welt beigezählt haben, und zu den Leistungen der Gegenwart gehalten sind sie mir das auch jetzt. Als Compositionen von Schubert zähle ich sie aber nicht in die Classe, wohin ich sein Quartett in D moll für Streichinstrumente, sein Trio in Es dur,[1] viele seiner kleinen Gesangs- und

1) Die Symphonie in C war zur Zeit, als Obiges geschrieben wurde, noch nicht bekannt.

Clavierstücke rechne. Namentlich scheint mir das Duo noch unter Beethoven'schem Einfluß entstanden, wie ich es denn auch für eine auf das Clavier übertragene Symphonie hielt, bis mich das Original-Manuscript, in dem es von seiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate" bezeichnet ist, eines Anderen überweisen wollte. „Wollte" sag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer so viel schreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing. Mit seinem Styl, der Art seiner Behandlung des Claviers vertraut, dieses Werk mit seinen andern Sonaten vergleichend, in denen sich der reinste Claviercharakter ausspricht, kann ich mir es nur als Orchesterstück auslegen. Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tutti's, einzelne Soli's, Paukenwirbel; die großbreite symphonische Form, selbst die Anklänge an Beethoven'sche Symphonieen, wie im zweiten Satz an das Andante der zweiten von Beethoven, im letzten an den letzten der A dur-Symphonie wie einige blassere Stellen, die mir durch das Arrangement verloren zu haben scheinen, unterstützen meine Ansicht gleichfalls. Damit möchte ich das Duo aber gegen den Vorwurf schützen, daß es als Clavierstück nicht immer richtig

gedacht sei, daß dem Instrument etwas zugemuthet wird, was es nicht leisten kann, während es als eine arrangirte Symphonie mit andern Augen zu betrachten wäre. Nehmen wir es so, und wir sind um eine Symphonie reicher. Die Anklänge an Beethoven erwähnten wir schon; zehren wir doch alle von seinen Schätzen. Aber auch ohne diesen erhabenen Vorgänger wäre Schubert kein Anderer worden; seine Eigenthümlichkeit würde vielleicht nur später durchgebrochen sein. So wird, der einigermaßen Gefühl und Bildung hat, Beethoven und Schubert auf den ersten Seiten erkennen und unterscheiden. Schubert ist ein Mädchencharakter an Jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen Jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt. So verhalten sich diese Symphonieensätze zu denen Beethoven's und können in ihrer Innigkeit gar nicht anders, als von Schubert gedacht werden. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält es sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen Andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der neueren Musiker. In diesem Sinne möge man das Duo zur Hand nehmen. Nach den Schönheiten braucht man nicht zu suchen; sie kommen uns entgegen und gewinnen, je öfter man sie betrachtet; man muß es durchaus lieb gewinnen dieses liebende Dichtergemüth. So sehr gerade das Adagio an Beethoven erinnert, so wüßte ich

auch kaum etwas, wo Schubert sich mehr gezeigt als Er; so leibhaftig, daß einem wohl bei einzelnen Tacten sein Name über die Lippen schlüpft, und dann hat's getroffen. Auch darin werden wir übereinstimmen, daß sich das Werk vom Anfang bis zum Schluß auf gleicher Höhe hält; etwas was man freilich immer fordern müßte, die neuste Zeit aber so selten leistet. Keinem Musiker dürfte ein solches Werk fremd bleiben, und wenn sie manche Schöpfung der Gegenwart und vieles andere der Zukunft nicht verstehen, weil ihnen die Einsicht der Uebergänge abgeht, so ist es ihre Schuld. Die neue sogenannte romantische Schule ist keineswegs aus der Luft herabgewachsen; es hat Alles seinen guten Grund.

Die Sonaten sind als das letzte Werk Schubert's bezeichnet und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urtheilen würde, wem die Zeit der Entstehung fremd geblieben wäre, — wie ich selbst vielleicht sie in eine frühere Periode des Künstlers gesetzt hätte, und mir immer das Trio in Esdur als Schubert's letzte Arbeit, als sein Eigenthümlichstes gegolten hat. Uebermenschlich wäre es freilich, daß sich immer steigern und übertreffen sollte, wer wie Schubert so viel, und täglich so viel componirte, und so mögen auch diese Sonaten in der That die letzten Arbeiten seiner Hand sein. Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen; doch ist auch möglich man sieht mehr, wo die Phantasie durch das traurige

„Allerletzte“ nun einmal vom Gedanken des nahen Scheidens erfüllt ist. Wie dem sei, so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resigniren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich rieselt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die sich aber schnell wieder beruhigen. Ob in diesem Urtheile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich. Wohlgemuth und leicht und freundlich schließt er dann auch, als könne er Tages darauf wieder von Neuem beginnen. Es war anders bestimmt. Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf seinem Leichenstein die Worte stehen, daß unter ihm „ein schöner Besitz, aber noch schönere Hoffnungen“ begraben lägen, so wollen wir dankbar nur des ersteren gedenken. Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts. Er hat genug gethan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet.

Ouverturen.

Kalliwoda, J. W., 5te Ouverture. Werk 76. — Hesse, A., Ouverture Nr. 2. Werk 28. — Weyse, C. F. E., Ouverture zur Oper Kenilworth zu 4 Händen für Pianoforte eingerichtet. — Bennett, W. St., Die Najaden. Ouverture zu 4 Händen fürs Pianoforte. Werk 14.

An Kalliwoda haben wir das erfreuende Beispiel eines schnell zur Blüthe und Anerkennung gekommenen Talentes, und das traurige eines eben so raschen Verblühens und Vergessenwerdens. Er hatte viele Hoffnungen erweckt, viele erfüllt. Seine Symphonieen, wenn auch natürlich keine Beethoven'schen Diademe, so doch weißen, durchsichtigen Perlen zu vergleichen, werden sich unter seinen Werken der Zukunft am längsten erhalten. Was er aber außerdem und namentlich in der letzten Zeit zu Tage brachte, war kaum mehr als Flittergold, unechter Schmuck; wir sind wohl Alle darüber einverstanden. So auch diese fünfte Ouverture, ein hübsches Stück für Dilettantenorchester, nicht schwer, klingend instrumentirt, im Ganzen gewöhnlich und aus

den bekanntesten Redensarten zusammengesetzt. Der Componist wird ihr wohl selbst kein Gewicht beilegen.

Die Ouverture von A. Hesse, ein früheres Werk dieses Componisten, mag sich gut zur Eröffnung etwa eines Kotzebue'schen Stückes schicken; sie hat ein allgemeines comfortables Gesicht, rundet sich, wie alle Arbeiten von Hesse, sehr glücklich ab und ist in guter Stunde gemacht. Der alten Richtschnur entgegen, nach der das zweite Thema nach der Dominante mußte, weicht dieses in der Ouverture in eine ziemlich entlegene Tonart, nämlich in die kleine Terz der Dominante aus. Es wäre dem, wo so geschickt wie hier modulirt ist, gar nichts anzuhaben; aber die Thema's sind eigentlich gar nicht verschieden und das, was wir das zweite nannten, nur eine geringe Veränderung des ersten, der Arrangeur müßte denn die Melodie, die zum zweiten Gedanken sehr wohl gedacht werden kann, im Clavierauszug nicht haben anbringen können.

Der Componist der Ouverture zu Kenilworth ist als ein kraft- und geistvoller Mann bekannt. Doch hätte ich nach der Handlung, der die Ouverture zur Einleitung bestimmt ist, ein phantastischeres, complicirteres Gemälde vermuthet. Es kömmt wieder auf den Streit hinaus, ob die Ouverture ein Bild des Ganzen geben oder nur einfach einleiten soll. Zu beiderlei finden sich bekanntlich Muster. Hier scheint keins von beiden Principien beobachtet. In der Wiederholung des Adagios in der Mitte könnte man vielleicht Amy Robsartsche

Anspielungen finden, im Ganzen aber hat die Musik nur einen festlichen, gastlichen Charakter, als ob die Oper, die uns nämlich unbekannt, ihren Mittelpunct im Fest auf Kenilworth hätte. Abgesehen davon ist sie durchweg klar und gediegen, vielleicht etwas zu lang und jedenfalls, wie die vorige Ouverture, in den beiden Hauptthemen zu wenig contrastirend.

Die Bennett'sche Ouverture, die Najaden genannt, wurde schon früher einmal erwähnt und dort als ein „reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild" bezeichnet; das ist sie, frisch, wie eben gebadet und, trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelssohn'schen Melusine, der eigenthümlichen Züge voll, die wir schon mehrfach an diesem musikalischsten aller Engländer hervorhoben. Es gehört wenig Phantasie dazu, und jede irgend lebhafte wird es von selbst, während des Hörens der Ouverture sich allerhand schön verschlungene Gruppen spielender badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Oboen auf umstehende Rosenbüsche und kosende Taubenpaare gedeutet werden können; prosaischen Köpfen kann man aber wenigstens einen jenem ähnlichen Eindruck versprechen, den Goethe mit seinem „Fischer" bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das sich in den Wellen abkühlen will, so wohlthuend und spiegelhell breitet sich die Musik vor uns aus. Eine gewisse Monotonie war ihr indeß schon früher vorgeworfen worden; es mag dies auch zum Theil in den vielen Parallelstellen, Wiederholungen

einzelner Perioden in der obern und untern Octave 2c. ihren Grund haben, eine sehr leichte Art der Gestaltung, die aber, wenn wir sie bei andern Tonsetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müssen, bei unserm weniger eine Folge vom Nachlaß der Erfindung, als ein Festhalten an gewisse Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen ist.

Erster Quartett-Morgen.

Quartette von J. Verhulst, L. Spohr und C. Fuchs.

„Gab es Schuppanzigh'sche, gibt es David'sche Quartette, warum nicht auch —," dachte ich bei mir und bat mir ein Kleeblatt zusammen. „Es ist noch nicht lange her," eröffnete ich diesem, „daß Haydn, Mozart und noch Einer lebten, die Quartetten geschrieben: sollten solche Väter so wenig würdige Enkel hinterlassen, diese gar Nichts von jenen gelernt haben? Und könnte man nicht nachfühlen, ob ein neues Genie irgendwo unter der Knospe, das nur der Berührung bedürfe? Mit einem Worte, Verehrteste, die Instrumente stehen bereit und des Neuen gibt es Mancherlei, das gespielt werden könnte in unserer ersten Matinee." Und ohne viel Bedenkens, wie es bügelfesten Musikern ziemlich, saßen sie an den Pulten. Gern berichte ich, unter welchen Werken uns der Morgen verflossen, wenn auch nicht im kritischen Lapidarstyl, sondern in leichter Weise den ersten Eindruck festhaltend, den jene auf mich, zugleich mit Wahrnehmung dessen, den sie auf die Quartettisten selbst

gemacht, da ich einen einfachen Fluch eines Musikers oft höher anschlage, als ganze Aesthetiken.

Von einem Quartett von Hrn. J. J. H. Verhulst dürfte man eigentlich Nichts verrathen, da es eben noch warm aus der Werkstatt, noch Manuscript, und dazu das erste, das der Componist geschrieben. Indeß da die Zukunft sich manches Erfreuliche von diesem jungen Künstler versprechen darf, sein Name über kurz und lang doch der Oeffentlichkeit verfallen wird, so sei er vorläufig als ein Musiker von Beruf eingeführt, dem seine Geburt als Holländer ein zweites Interesse verleiht. So sehen wir in neuer Zeit aus allen Völkerschaften junge Talente hervorsteigen: aus Rußland berichtet man von Glinka; Polen gab uns Chopin; in Bennett hat England einen Vertreter, in Berlioz Frankreich; Lißt als Ungar ist bekannt; in Belgien wird von Hansens, als von einem bedeutenden Talente gesprochen; in Italien bringt jeder Frühling welche, die der Winter wieder verweht; endlich kommt auch Holland, das uns sonst nur Maler sandte, obwohl auch van Bree u. A. sich bekannt gemacht.

Das Quartett unsers Holländers zeigte Nichts vom Phlegma, das man seinen Landsleuten vorwirft, sondern im Gegentheil lebhaftes musikalisches Naturell, das sich freilich in einer so schwierigen gegebenen Form noch mit Mühe in den Schranken zu halten hatte. Erfreulich war, daß gerade der Satz, in dem sich das Dasein innerer Musik am deutlichsten bekundet, das Adagio, der gelungenste des Quartetts war. Auf solchem Wege

fortgehend wird sich der junge Künstler Kraft und Leichtigkeit erringen; gegen starken Irrthum schützt ihn sogar ein großer Instinct des Richtigen und Gesetzmäßigen, und so wäre nur noch auf größere Prägnanz, auf Erhebung und Veredlung des Gedankens zu achten, was freilich weniger Sache des guten Willens als des guten Geistes.

Das Quartett spielte sich hierauf ein neues von Spohr[1] vor, in dem uns mit den ersten Tacten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers, als auf kunstreiche Verwebung der Viere gesehen war. Man kann Nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begibt sich diese Quartettweise von selbst der höhern Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodieenfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohr's, so daß es schien, die Quartettisten unterhielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann, didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markirendes zweites entgegengestellt wünschte. Eine Bemerkung drängt sich mir hier noch auf und zwar durch einen Vorwurf eines der Quartettspieler veranlaßt. Junge Künst-

1) Werk 97.

ler, die immer Neues, womöglich Excentrisches wollen, schlagen jene flüchtige, so schnell empfangene wie vollendete Werke ausgebildeter Meister meistens zu gering an, und irren in ihrer Meinung, daß sie es eben so machen können. Es bleibt immer noch der Unterschied zwischen Meister und Jünger. Jene eilig hingeworfenen Claviersonaten Beethoven's, noch mehr Mozart's, beweisen in ihrer himmlischen Leichtigkeit in eben dem Grade die Meisterschaft, als ihre tieferen Offenbarungen; das fertige Meistertalent zeigt sich eben darin, daß es die sich im Beginn des Werkes gezogenen Linien nur lose umspielt, während das jüngere ungebildete, wo es doch auch vom Boden der Gewöhnlichkeit ausgeht, die Seile immer höher anspannt und so oft verunglückt. Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Componisten und seine berühmteren Leistungen weg und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers oder Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis in's hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumniß der Schule doch einmal durchbricht.

Von großem Interesse für uns Alle war ein vor ungefähr einem Jahr erschienenes Quartett von L. Fuchs.[1]

---

1) Werk 10.

Der Componist lebt in Petersburg, als Pfleger der edleren Kunst im engeren Cirkel, allgemein geschätzt als Lehrer des Satzes, als dessen Beherrscher er sich nun auch praktisch erweist. Das Quartett ist nicht so verwickelt, daß man mit der Partitur in der Hand, die uns vergönnt war, es nicht nach Einmal-Anhören in seinen Höhen und Tiefen übersehen könnte, und auch ohnedies müßte die Eigenthümlichkeit in Form und Gehalt darin in die Augen springen. Am ehesten möchte man an Onslow, als das Vorbild des Componisten denken; doch blickt auch Studium der weiter zurückliegenden Kunst, der Bach'schen, wie der neusten Beethoven's hindurch. Es ist im Gegensatz zu dem beschriebenen Spohr'schen, ein wahres Quartett, wo Jeder etwas zu sagen hat, ein oft wirklich schön, oft sonderbar und unklarer verwobenes Gespräch von vier Menschen, wo das Fortspinnen der Fäden anzieht wie in den Musterwerken der letzten Periode. Das Packende, Nachhaltende Beethoven'schen Gedankens findet man eben nicht oft, und darin steht auch das Quartett zurück; im Uebrigen aber interessirt es bis auf einzelne mattere Tacte durchweg durch seinen seltenen Ernst und seine ausgebildete Kraft im Styl. In der Form erscheint es uns ebenfalls gut, und namentlich in der Gigue und dem letzten Satze pikant. Die Gigue gehört freilich gar nicht in das Quartett, was ich sogar betheuern kann, da das Manuscript ein ganz anderes Scherzo enthält, was wohl auch mehr zu den andern Sätzen paßt, allerdings aber auch

weniger interessant ist als jene; doch entstand durch diese Veränderung das andere Uebel, daß die Gigue in B dur spielt, während der folgende (letzte) Satz in C moll: eine Tonfolge, die ich in einer Form, deren Strenge eben ihre Schönheit, nicht billigen könnte. Im Andante ist, nach Art eines bekannten Haydn'schen Quartetts, der neue russische Volksgesang (v. Lwoff) eingeflochten und variirt. Man weiß wie solch Fremdes nur selten in den eigenen Ideengang passen will, und so hätte ich auch lieber ein Werk geliefert, das ich ganz mein nennen könnte, als wo wenigstens die höhere Kritik den patriotischen Bezug nicht anerkennen kann. Indeß mag der geschätzte Mann, wie wir hören, noch manches ihm allein angehörige Quartettwerk in Vorrath haben, mit dessen Veröffentlichung er die Freunde echter Quartettmusik baldigst erfreuen wolle.

Zweiter Quartett-Morgen.

Quartette von C. Decker, C. G. Reißiger und L. Cherubini.

Vergleich' ich die Gesichter manches die Gewandhaustreppen hinaufsteigenden und zitternden Musikers, der etwa ein Solo vorzutragen, mit denen meiner Quartettspieler, so schienen mir letztere um Vieles beneidenswerther, da unser Quartett zugleich sein eigenes Publicum ist, folglich nicht die geringste Angst zeigte, obwohl einem vor dem Fenster lauschenden Kinde und einer hereinschmetternden Nachtigall das Zuhören keineswegs gestört wurde. Mit ordentlicher Begeisterung stimmte man also schon, sich hierauf in ein neues aus Berlin gekommenes Quartett von Hrn. C. Decker[1] zu stürzen, das in der That passend genug für solche Stimmung; durchaus abkühlender Natur nämlich. Was soll man über ein Werk sagen, in dem sich sicherlich Vorliebe für edlere Muster und Streben nach Tüchtigem aus-

1) Werk 14.

spricht und das dennoch so wenig wirkt, daß man einen Strauß um sein Talent beneiden möchte, der's aus den Aermeln schüttelt und das Gold dafür in die Tasche. Soll man tadeln? den Componisten kränken, der sein Möglichstes gethan? Soll man loben, wo man sich gestehen muß, keine rechte Freude gehabt zu haben? Soll man von weiterem Componiren abrathen? Der Componist käme dann nicht weiter. Soll man ihm zureden, mehr zu schreiben? Er ist nicht reich genug und würde es handwerksmäßig treiben. So möchten wir denn Allen, die, ohne vom Genius beseelt zu sein, nun einmal componiren, ihren Eifer für die gute Sache der Kunst bethätigen wollen, den Rath geben, fleißig fort zu schreiben, aber mit der Bitte, nicht Alles auch drucken zu lassen. Noch eher gehörten die Irrthümer eines großen Talentes der Welt an, von denen man sogar lernen und nützen kann: bloße Studien aber, erste Versuche behalte man in seinen vier glücklichen Wänden. Studien im Quartettstyl möcht' ich denn auch das Quartett dieses Componisten nennen. Manches geräth ihm: er hat den Styl, den Charakter der vierstimmigen Musik richtig erkannt; aber das Ganze ist trocken, skelettartig; es fehlt der Schwung, das Leben. Der Anfang des Quartetts ist gut und scharf gezeichnet und macht Hoffnungen; dabei bleibt es aber auch; schon das zweite Thema sticht ab und erscheint uns arm. Die Verarbeitung im Mittelsatz mit Umkehrung des Themas mag nicht getadelt werden, obwohl man ihr noch Mühsamkeit anmerkt, dage=

gen der Rückgang in den Grundton leicht und glücklich gelingt, auch der Schluß des ersten Satzes nur zu loben ist. Man muß eben alles Gute noch heraussuchen. Das Adagio hat dieselbe Trockenheit; dahingegen wir im Scherzo mehr Lebenselemente, einzelne sehr artige Zusammenstellungen und Widerschläge antreffen, worauf sich das Trio, namentlich bei der Wiederholung sehr gut ausnimmt. Das Finale endlich hat dieselben Vorzüge und Mängel, die wir an den ersten Sätzen bemerkten, scheinbar auch etwas mehr Leben, was die raschere Bewegung mit sich bringt, und ebenfalls gute Einzelnheiten, nichts aber, was uns inniger stimmte, was uns rührte, oder freudiger machte. Verstand und guter Wille behalten die Oberhand; das Herz geht leer aus. Wie nun aber jeder junge Componist, der sich in einer der schwierigsten Gattungen versucht, mit Auszeichnung zu behandeln, so können wir ihm auch diese keineswegs versagen, und so schreibe er muthig weiter und ergehe sich vielleicht vorher einmal ein Jahr im schönen Italien oder sonst wo, damit der Phantasie freudige Bilder zugeführt werden, damit, was jetzt nur Blätter und Zweige, später auch Blumen und Früchte trage.

Alsbald gelangten wir zu einer neuen Erscheinung in der musikalischen Literatur, zu einem Quartett vom Capellmeister Reißiger[1] und zwar dem ersten, das er edirt. Es erfreut und reizt schon, einen fertig geglaub-

1) Werk 111.

ten, in gewisse Formen eingeschriebenen Componisten etwas Anderes und Schwereres angreifen zu sehen. Man schafft nie frischer, als wo man eine Gattung zu cultiviren anfängt. Andererseits hat freilich jeder neue Versuch in einer vorher nicht geübten Form, und würde er auch von einem Meistertalent unternommen, seine Schwierigkeiten. So sehen wir Cherubini an der Symphonie scheitern, so hat selbst Beethoven, wie wir in den jüngst angezeigten Mittheilungen von Dr. Wegeler lesen, mehrmals zu seinem ersten Quartett ansetzen müssen, indem aus dem einen begonnenen ein Trio, aus dem andern ein Quintett entstanden. Und so wird uns auch Vieles in diesem ersten Quartett von Reißiger (die häufige Achtelbegleitung in der zweiten Violine und Bratsche, gewisse Orchestersynkopen rc.) an den routinirten Gesangs- und Claviercomponisten gemahnen; was wir aber sonst an ihm Liebenswürdiges kennen, gibt er auch hier aus vollen Händen: runde Formen, lebhafte Rhythmen, wohlklingende Melodieen, zwischendurch freilich viel Oftgehörtes, Vieles, was an Spohr (gleich der Anfang), an Onslow (das Trio im Scherzo), an Beethoven (der Zwischensatz in Edur in der ersten Hälfte des ersten Satzes), an Mozart (der Cis moll-Satz im Adagio) und an Anderes erinnert. Einen großen Originalwerth mag ich demnach dem Quartett nicht beilegen, oder ihm ein langes Leben versprechen; es ist ein Quartett zur Unterhaltung guter Dilettanten, die noch vollauf zu thun haben, wo der Künstler vom Fach mit

einem Ueberblick schon die ganze Seite herunter gelesen; ein Quartett bei hellem Kerzenglanz unter schönen Frauen anzuhören, während wirkliche Beethovener die Thüre verschließen und in jedem einzelnen Tact schwelgen und saugen. Die einzelnen Sätze anzuführen, so möchte ich dem Scherzo den Vorzug geben, namentlich dem 5ten bis 8ten Tact im Trio; ihm zunächst dem ersten Satz, wenn er eine sich's weniger bequem machende Form und einen weniger matten Schluß hätte. Das Adagio scheint mir zu flach zu seiner Breite. Das Rondo ist aber durchaus gewöhnlich; so würde z. B. Auber auch Quartette machen.

Wir schlossen mit dem ersten der schon seit geraumer Zeit erschienenen Quartette von Cherubini,[1] über die sich selbst unter guten Musikern Meinungszwiespalt erhoben. Er betrifft wohl nicht die Frage, ob diese Arbeiten von einem Meister der Kunst herrühren, worüber kein Zweifel aufkommen kann, sondern ob das der rechte Quartettstyl, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben. Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt, und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren Jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen. Jetzt kömmt nun Cherubini, ein in der höchsten Kunstaristokratie und in seinen eigenen Kunstansichten ergrauter Künstler, er, der noch jetzt im

1) Nro. 1 (Esdur).

höchsten Alter als Harmoniker der Mitwelt der überlegenste, der feine, gelehrte, interessante Italiäner, dem in seiner strengen Abgeschlossenheit und Charakterstärke ich manchmal Dante vergleichen möchte. Gesteh' ich, daß auch mich, als ich dieses Quartett zum erstenmal hörte, namentlich nach den zwei ersten Sätzen ein großes Unbehagen überfiel; das war nicht das Erwartete; Vieles schien mir opernmäßig, überladen, Anderes wieder kleinlich, leer und eigensinnig; es mochte bei mir die Ungeduld der Jugend sein, die den Sinn in den oft wunderlichen Reden des Greises nicht gleich zu deuten wußte; denn andererseits spürte ich freilich den gebietenden Meister, und zwar bis in die Fußspitzen hinab. Dann folgten aber das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft, und nun war kein Zweifel, wer das Quartett geschrieben und ob es seines Meisters würdig. Gewiß wird es Vielen wie mir ergehen; man muß sich mit dem besondern Geiste dieses, *seines* Quartettstyles erst befreunden; es ist nicht die trauliche Muttersprache, in der wir angeredet werden, es ist ein vornehmer Ausländer, der zu uns spricht: je mehr wir ihn verstehen lernen, je höher wir ihn achten müssen. Diese Andeutungen, die nur einen schwachen Begriff von der Eigenthümlichkeit dieses Werkes geben, mögen deutsche Quartettzirkel aufmerksam machen. Zum Vortrag gehört Viel, gehören Künstler.

In einem Anfalle von Redacteur-Uebermuth wünschte ich mir Baillot (an den Cherubini hauptsächlich gedacht zu haben scheint) an die erste, Lipinski an die zweite Violine, Mendelssohn an die Bratsche (sein Hauptinstrument, Orgel und Clavier ausgenommen) und Max Bohrer oder Fritz Kummer an das Violoncell. Indeß dankte ich's noch freundlich genug meinen Quartettisten, die zum Schluß baldigst wiederzukommen und sich wie mich mit den andern Quartetten Cherubini's bekannt zu machen unter sich beschlossen, wo dann der neue Leser neue Mittheilungen zu erwarten hat. —

Dritter Quartett-Morgen.

W. H. Veit, 2tes Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello (C dur, Werk 5).

J. F. E. Sobolewski, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (As dur, Manuscript).

Leopold Fuchs, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello (Es dur, Werk 11).

Unsere dritte Zusammenkunft erhielt durch Theilnahme eines Clavieristen und Bratschisten, die zur Aufführung eines Claviertrios und eines Quintetts nöthig waren, einen ganz besondern Glanz. Und nicht ohne meine Gründe drang ich auf solche Abwechselung. Will doch auch der Genuß des Schönen sein Maß, wie ich mich denn leichter entschließen möchte, eine Strauß-Lanner'sche Ballmusik-Nacht zu durchleben, als eine, wo Nichts als Beethoven'sche Symphonieen aufgeführt würden, wo uns die Töne zuletzt wundsaugen müßten. Auch zum Anhören allein dreier Quartette gehört Frische, wenn nicht besondere Theilnahme an der Composition. Componisten pflegen schon nach dem ersten fortzugehen,

Recensenten nach dem zweiten; brave Dilettanten allein halten etwa das dritte aus, wie mir einmal Einer erzählte, daß er, einstmals ein Vierteljahr von aller Musik abgeschnitten, im Heißhunger nach Musik in der Stadt, die ihn befriedigen konnte, drei Tage vom Morgen bis Abend Quartetten gespielt; „freilich," fügte er hinzu, „spiele er selbst ein wenig, zweite Violine nämlich." — Und so bestand ich darauf, daß wir auch dem Quartette Verwandtes mit in's Spiel ziehen möchten; ja man kann nicht wissen, ob nicht, umgekehrt wie in der bekannten Haydn'schen Symphonie, nach und nach Instrument nach Instrument hinzutritt, ob nicht aus dem kleinen Kleeblatt ein ganzes zur Symphonie gerüstetes Orchester herauswächst. Begnügen wir uns vor der Hand, zumal wir heute den Leser mit einigen erfreulichen Neuigkeiten bekannt zu machen haben.

Einige deutsche Städte zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur wenig von ihren einheimischen Talenten wissen wollen; andere loben blos, wenn es gegen andere Städte sich zusammenzurotten gilt; dritte endlich wissen von den Talenten ihrer Söhne und Töchter nicht genug zu reden. Zu den letzteren gehört vielleicht Prag; man lese einen Bericht aus dieser Stadt, welchen man wolle, so findet man der eingebornen Künstler immer mit der größten Achtung, mit wahrhaft mütterlicher Begeisterung gedacht. Gewiß wird man so auch dem oben zuerst angeführten Namen begegnet sein. Und wie schon das Feld, auf dem sich der junge Componist bereits mehrmals ge-

zeigt, einen Beweis seines seltneren Strebens im Voraus abgibt, so hörte ich, wie man überhaupt jedes sollte, auch dieses Musikwerk mit günstigstem Vorurtheil. Die Partitur ließ mich das Gespinnst noch leichter durchblicken, um so mehr sie äußerst sauber, von einer gebildeten Musikerhand geschrieben war.

Es weht nun durch das ganze Quartett ein heiterer zufriedener Ton; tiefe und trübe Erfahrungen scheinen dem jungen Künstler fremd geblieben zu sein; er steht noch im Aufgang des Lebens, die Musik ist ihm eine treue Freundin; ein leichter Glanz liegt über dem Werke. Im Bau zeichnet es sich durch nichts Besonderes aus, nicht durch Kühnheit oder Neuheit; es ist aber regelrecht und anscheinend mit schon vielgeübter Hand zu Ende gebracht. Die Harmonieführung des Ganzen, wie die einzelne der Stimmen muß man vorzüglich loben; correcter, klarer und reinlicher wird selten ein fünftes Opus geschrieben. Aus der Art, wie der Componist die Saiteninstrumente behandelt, ergibt sich, daß er sie genau kennt und selbst viel gespielt hat. Lesern, denen das Werk nicht zur Hand ist, möchte ich es als der Onslow'schen Quartettweise am nächsten stehend charakterisiren; einzelne Spohr'sche Anklänge sind Gemeingut worden; fremdartiger fallen einige Auber'sche Gänge auf. Am meisten wollte mir, neben dem Scherzo, der erste Satz zusagen, in welchem mir nur der Rückgang in der Mitte zu weitschweifig, zu wenig interessant erscheint, auch das noch zu erwähnen, daß in der vorhergehenden

Verarbeitung schon einmal die vollkommene Molltonart (Emoll) berührt wird, eine Harmoniefolge, die man in den Musterwerken fast durchgängig vermieden findet. Doch sind das wenig oder gar nicht störende Einzelnheiten, die bei der überwiegenden Güte des ganzen Satzes kaum in Anschlag zu bringen sind. Das Adagio wollte mir schon etwas eintönig werden, als gerade zur rechten Zeit der Componist den Hauptgesang im veränderten, aufregenden Charakter brachte; dies entschied für den Satz. Der erste Theil des Scherzo's ist excellent, kunstvoll und mit Fleiß ausgearbeitet; das Trio etwas weichlicher. Der letzte Satz mochte mich am wenigsten befriedigen. Ich weiß, auch die besten Meister schließen ähnlich, ich meine in lustiger Rondoweise. Hätte ich aber ein Werk mit Kraft und Ernst angefaßt, so wünschte ich es auch im ähnlichen Sinn geschlossen, und nicht mit einem Rondo, dessen Thema hier zumal stark an ein bekanntes von Auber erinnert. In der Mitte sucht der Componist durch einige fugirte Stücke zu interessiren (wo ihn strengste Theoretiker auf die falschen Eintritte des Comes aufmerksam machen würden), aber auch dieser Art der Arbeit, die sich nicht bis über die ersten Quinteneintritte hinauswagt und höchstens Dilettanten in ein gelehrtes Staunen versetzen will, hab' ich niemals große Bedeutung abgewinnen können. Hübsch bleibt der Satz demungeachtet, ja öffentlich gespielt wird gerade er gefallen. Und so strebe der Componist fort und fort, suche sich wohl auch neue Bahnen; er hat das

Seinige gelernt und wird auch auf größerem Kampfplatze mit Ehren bestehen.

Das Nächste, was wir spielten, war das obengenannte Trio von J. F. E. Sobolewski, und hier muß sich der Leser ganz auf uns verlassen, da es noch Manuscript. Daher nur das Wenige: es ließe sich Viel darüber sagen. Der Componist lebt im Norden an der Meeresküste und seine Musik zeugt davon. Das Trio ist anders, als alle andern, eigen in Form und Geist, voll tiefer Melodie; es will oft gehört sein und gut gespielt. Dennoch vermag es keine Totalwirkung hervorzubringen, wie mir das Ganze auch in einer Krisis entstanden scheint, in einem Kampf zwischen alter und neuer Musikdenkweise. Auch ist der Componist auf dem Clavier nicht auf seinem Instrumente und schreibt „undankbar" genug, wie mein Clavierist meinte. Ueber die ganze Talenthöhe des Componisten nach dem einzigen Trio abzuurtheilen, wäre voreilig, zumal es auch schon vor längerer Zeit geschrieben, seitdem er vieles Größere (so ein Oratorium „Lazarus," Cantaten u. A.) zu Tage gefördert.[1] Doppelte Achtung dem Kritiker, als welcher er uns bis jetzt am öftersten begegnet, daß er auch ein Dichter ist.

Mit Freuden gingen wir alsbald an das Quintett von L. Fuchs, von dessen Compositionen wir schon am ersten Quartettmorgen kennen gelernt und bereits in der

1) Seit dieser Zeit hat er sich namentlich als dramatischer Componist Namen gemacht. (Zusatz v. 1852.)

Zeitschrift berichtet. In das Detail vermag ich leider nicht einzugehen, da mir keine Partitur zur Hand, und seit jenem Morgen der Aufführung bis jetzt einige Zeit verflossen, so daß nur noch der allgemeine Eindruck, die heitere Stimmung, in die es uns versetzte, geblieben ist. Man sollte kaum glauben, wie die einzige hinzukommende Bratsche die Wirkung der Saiteninstrumente, wie sie sich im Quartett äußert, auf einmal verändert, wie der Charakter des Quintetts ein ganz anderer ist, als der des Quartetts. Die Mitteltinten haben mehr Kraft und Leben; die einzelnen Stimmen wirken mehr als Massen zusammen; hat man im Quartett vier einzelne Menschen gehört, so glaubt man jetzt eine Versammlung vor sich zu haben. Hier kann sich nun ein tüchtiger Harmoniker, als den wir den Componisten kennen, nach Herzenslust ergehen und die Stimmen in- und auseinanderwinden und zeigen, was er kann. Die Sätze sind einer wie der andere vortrefflich, das Scherzo namentlich und dann der erste Satz. Vom Einzelnen wird man überrascht, als ob man aus dem Munde eines schlichtgekleideten Bürgermannes plötzlich einen Vers von Goethe oder Schiller hörte; man sah es meinem fortbrausenden Quintett an, wie ihm die Sache gefiel, mit der man sich allerwärts bekannt machen wolle. —

Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß

er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen, und auch keines der erwähnten, der meisten erscheinenden Werke genügten mir. Da hörten wir in den folgenden Quartett-Morgen Mehres von der Musik eines jungen Mannes, von der mir schien, sie käme zuweilen aus lebendiger Geniustiefe; doch fordert dieser Ausspruch vielfache Einschränkung, wovon wie über die ganze Erscheinung in einem der nächsten Blätter.

Vierter und fünfter Quartett-Morgen.

So viel sich aus diesen mehr geheimen Musiksitzungen für die Oeffentlichkeit schickt, mag hier in Kürze folgen. Geheim nenn' ich sie, weil darin nur Manuscripte eines als Componist gänzlich unbekannten jungen Musikers, Hermann Hirschbach, gespielt wurden. Als Schriftsteller hat derselbe durch das Vordringende und Kecke seiner Ansichten, wie er sie in einigen Aufsätzen der Zeitschrift ausgesprochen, gewiß schon die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich gelenkt. Durch solche Aussprüche gereizt mußte ich wohl das Außerordentlichste von ihm als Componisten fordern können, wenn ich mich auch gleich vornherein auf Verstandescalculationen gefaßt machte. Nicht ohne tiefe Theilnahme gedenk' ich seiner Compositionen, und möchte mich in der Erinnerung stundenlang hineinvertiefen, dem Leser davon vorzusprechen. Vielleicht auch, daß das Doppelgängerische seiner Compositionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt sie schwerlich,) gerade mich für seine Musik empfänglich machten, sie mir rasch enthüllten.

So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendste Streben, das ich unter jüngeren Talenten seit lange angetroffen. Die Worte suchen's vergeblich, wie seine Musik gestaltet ist, was Alles sie schildert; seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnißvollsten Mährchen erzählen, wie verwandte Geister über Flächen Landes mit einander verkehren können; Seelensprache, wahrstes Musikleben. Es waren drei große Quartetten und ein Quintett, die wir hörten, sämmtlich mit Stellen aus Goethe's Faust überschrieben, mehr zum Schmuck, als zur Erklärung, da die Musik an sich deutlich genug; ein sehnsüchtiges Drängen war's, ein Rufen, wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortstürzen, und dazwischen selige Gestalten, goldene Matten und rosige Abendwolken; ich möchte nicht gern zu viel sagen: aber der Componist schien mir in Augenblicken oft selbst jener Schwarzkünstler Faust, wie er uns sein Leben in schwebenden Umrissen der Phantasie vorüberführt. Außerdem sah ich von ihm eine Ouverture zu Hamlet, eine große Symphonie in vielen Sätzen, eine zweite bis in die Mitte vorgerückte, die in einem Athem hintereinander fortgehen soll, sämmtlich gleich phantastisch, lebenskräftig, in den Formen abweichend von allen bisher bekannten, wenn ich Berlioz ausnehme, mit einzelnen Orchesterstellen, wie man sie nur von Beethoven zu hören gewohnt, wenn er gegen die ganze Welt zu Felde ziehen und vernichten möchte. Und jetzt kommt mein „Aber." Wie bei erster Betrachtung uns

oft Bilder junger genievoller Maler durch die Großheit der Composition (auch der äußerlichen), durch Reichthum und Wahrheit des Colorits ꝛc. völlig einnehmen, daß wir nur staunen und das einzelne Falsche, Verzeichnete ꝛc. übersehen, so auch hier. Bei'm zweitenmal Anhören fingen mich schon einzelne Stellen zu quälen an, Stellen, in denen, ich will nicht sagen, gegen die ersten Regeln der Schule, sondern geradezu gegen das Gehör, gegen die natürlichen Gesetze der Harmoniefolgen gesündigt war. Dahin zähle ich nicht sowohl Quinten ꝛc., als gewisse Ausgänge des Basses, Ausweichungen, wie wir sie oft von Weniggeübten anhören müssen. Solches wollte nun auch meinen Musikern nicht in den Kopf. Es gibt nämlich ein gewisses Herkömmlich-Meisterliches (bei Cadenzen ꝛc.), das von der Natur anbefohlen scheint, und gründet sich darauf ein gewisser musikalischer hausbackener Verstand, der den Musikern von Profession fast durchgängig eigen. Verstößt der junge Componist gegen diesen, und wäre er noch so geistreich, so soll er nur sehen, wie sich jene vor ihm zurückziehen, ihn gar nicht wie zu den Ihrigen gehörend betrachten. Woher nun dieser Mangel an feinem Gehör, an richtiger Harmonieführung bei übrigens so großer Begabtheit, — ob der Componist vielleicht erst spät auf sein Talent aufmerksam, zu früh der Schule entnommen worden, — ob er in seiner Gedankenfülle, im Beherrschtwerden von einer meistens sehr tiefen, sinnigen Hauptmelodie der hohen Stimme die andern nicht gleichzeitig erfindet, oder ob

das Gehörorgan wirklich fehlerhaft, — ist eine eben so große Frage, als ob dem noch abzuhelfen sei. Die Welt bekömmt vielleicht nichts von diesen Arbeiten zu sehen; wenigstens würde ich, aufrichtig gefragt, ihre Herausgabe nur mit Bitte mancher Aenderung, der Ausscheidung ganzer Sätze gestatten. Dies sei denn dem Componisten anheim gestellt. Hier galt es nur auf ein Talent aufmerksam zu machen, dem ich keines der neuern mir bekannten an die Seite zu setzen wüßte, dessen den tiefsten Seelenkräften entsprungene Musik mich oft im Innersten ergriffen.

Sechster Quartett=Morgen.

Leon de St. Lubin, 1stes großes Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen u. Vcll. (Es dur, W. 38.)

L. Cherubini, Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Nr. II. (C dur.)

Den erstgenannten Componisten halte ich auch nach seiner Musik für einen Emigrirten, für einen, der sein Vaterland, sei's nun freiwillig oder gezwungen, verlassen, sich ein neues Vaterland gesucht und von dessen Sitten und Sprache angenommen. Sein Quintett ist ein Gemisch von französischem und deutschem Geblüt, nicht unähnlich der Muse Meyerbeer's, der freilich von allen europäischen Nationen borgt zu seinem Kunstwerke, von dem man gar nicht wissen kann, was er alles mitbringt, wenn er, ähnlich wie Ritter Spontini Compositions=Kunstreisen nach England, dergleichen etwa zu den Buschmännern unternimmt, sich zu neuen Schöpfungen zu begeistern und Andere durch selbige. Ich aber lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll, wenn ich deshalb

auch den eingewanderten Ausländer, wie St. Lubin, nicht schelten mag, der ihrer noch nicht vollkommen mächtig, und im Gegentheil schon sein Streben ehre. Von einem erhebenden Totaleindruck hinterließ somit das Quintett Nichts; man wurde hin- und hergezogen, konnte nirgends Fuß fassen. Am meisten auffallend zeigt sich der Mangel an Originalerfindung; was uns inniger ergreifen soll, scheint mir entlehnt oder läßt sich wenigstens auf Vorbilder zurückführen; und wo der Componist sich selbst gibt, wird er vag und allgemein. So ist gleich der Anfang im Grund der der Gmoll-Symphonie von Mozart: so liegt dem ersten Thema des letzten Satzes ein Rossini'scher Gedanke (aus Tell), so dem zweiten ein Beethoven'scher (aus der Adur-Symphonie) zum Grunde. Im Scherzo wüßte ich keine Quelle nachzuweisen; es ist aber auch nicht bedeutend. Im Adagio wurde mir aber am meisten klar, woran es dem Componisten gebricht; hier, wo der Meister den Vorrath und Reichthum innern Lebens am ersten aufdecken kann, sah es traurig still. Andererseits bekundet das Quintett eine leichte schnelle Feder, Formensinn und Harmonieenkenntniß. Immerhin war mir, nachdem ich es gehört, zu Muthe, als sollt' ich ausrufen: „Musik, Musik, gebt mir Musik."

Das nächste Musikstück traf uns somit in etwas erkälteter Stimmung; aber als von der Hand Cherubini's umstrickte es uns, daß wir schnell des vorhergegangenen vergaßen. Es scheint mir dies zweite Quartett lange

vor dem ersten derselben Sammlung geschrieben, und vielleicht gar die Symphonie, die, wenn ich nicht irre, bei ihrer ersten Aufführung in Wien so wenig gefiel, daß sie Cherubini nicht veröffentlichte und sie später in ein Quartett umgewandelt haben soll. So ist denn vielleicht der umgekehrte Fehler entstanden: klang die Musik nämlich als Symphonie zu quartettartig, so klingt sie als Quartett zu symphonistisch, wie ich denn aller solcher Umschmelzung abhold bin, was mir wie ein Vergehen gegen die göttliche erste Eingebung vorkömmt. Den frühern Ursprung möcht' ich am Unverzierteren erkennen, das Cherubini's ältere Compositionen vor seinen neuern auszeichnet. Freilich bin ich geschlagen, träte der Meister selbst heran und sagte: „Du irrst, Freund: beide Quartette sind zu nämlicher Zeit geschrieben und ursprünglich nichts anders als Quartette." Und so kann, was ich bemerkt, nur Vermuthung bleiben und soll Andere zum Ueberdenken anreizen. Im Uebrigen erhebt sich auch diese Arbeit hoch genug über die Zahl der Tageserscheinungen, über Alles, was uns von Paris aus zugeschickt wird; und Einer, der nicht lange Jahre hintereinander geschrieben, gelernt und gedacht, wird so etwas auch nie zu Stande bringen können. Einzelne trocknere Tactreihen, Stellen, wo nur der Verstand gearbeitet, finden sich wie in den meisten Werken Cherubini's, so auch hier, selbst aber auch dann noch etwas Interessantes, sei's im Satz, eine contrapunctische Feinheit, eine Nachahmung; etwas was zu denken gibt. Meisten Schwung

und meisterliches Leben tragen wohl das Scherzo und der letzte Satz in sich. Das Adagio hat einen höchst eigenthümlichen Amoll-Charakter, etwas Romanzenartiges, Provenzalisches; bei öfterem Anhören erschließt es sich mehr und mehr in seinen Reizen: der Schluß davon ist der Art, daß man wieder wie von neuem aufzuhorchen anfängt und doch das Ende nahe weiß. Im ersten Satz treffen wir Anklänge an Beethovens Bdur-Symphonie, eine Nachahmung zwischen Bratsche und Violine, wie in jener Symphonie eine zwischen Fagott und Clarinette, und bei dem Haupt-Rückgang in der Mitte dieselbe Figur, wie an demselben Ort in dem nämlichen Satz der Symphonie von Beethoven. Im Charakter sind die Sätze aber so verschieden, daß die Aehnlichkeit nur Wenigen auffallen wird.

Zum Schluß dieses Musik-Morgens machten wir uns an ein im Manuscript zugeschicktes Quartett. Die erst ernsthaften Gesichter nahmen nach und nach einen Ausdruck von Ironie an, bis endlich Alles in ein fortwährendes Kichern gerieth, und sämmtliche Musiker mit springenden Bogen zu spielen schienen. Ein Goliath von einem Philister starrte uns an aus dem Quartett. Wir wüßten dem Componisten, der übrigens sein Werk nach Kräften ausstaffirt, Nichts zu rathen, und danken schließlich für den guten Humor, in den er die Gesellschaft versetzt.

Rondo's für Pianoforte.

Antoinette Pesadori, Einleitung und Rondo. — Const. Decker, Rondo. Werk 11. — C. Krebs, Einleitung und Rondo. Werk 40. — F. A. Reißiger, 3 Rondino's. Werk 22. — A. Hesse, 2tes Rondo. Werk 43. — C. Haslinger, die Luftschiffer, Rondo. Werk 11. — F. W. Grund, Einleitung und Rondo. Werk 25.

Aus vielen Gründen componirt man, — der Unsterblichkeit halber, — oder weil gerade der Flügel offen steht, — um ein Millionär zu werden, — auch weil Freunde loben, — oder weil Einen ein schönes Auge angesehen, — oder auch aus gar keinem. Seh' ich recht, so entstand das erste der obigen Rondo's aus dem vierten Grunde, es ist eine vollkommene Damenarbeit, ein Ruhekissen, eine Brieftasche: von Musik ist nur nebenbei die Rede. Was Hrn. Decker zur Composition und Herausgabe seines Rondo's veranlaßt, scheint ebenfalls zu errathen; seine Schüler sind's. Baten wir ihn schon in der letzten Sonatenschau, nicht gar zu trocken zu dociren, so wiederholen wir dies heute; man kann schon einmal einen Septimenaccord anbringen und etwas Phantasie; wir

leben nicht mehr vor 30 Jahren. Durch gewisse Componisten seh' ich aber wie durch Fensterglas. Das folgende Rondo hat sich mit allen Schönheitsmitteln einer Coquette angethan, und doch, blickt man ihr in's herzlose Auge, wischt man die Schminke weg, spricht man vollends mit ihr und merkt, wie die eine Hälfte der Unterhaltung affectirt, die andere fad, und das Ganze aus Clauren oder Kotzebue entlehnt ist, so verdrießt Einen all' die Zärtlichkeit, mit der sie bestricken will, der nutzlos verschwendete Putz, das Vornehmthun bei angeborner Gewöhnlichkeit. Nimmt man es aber mit Rondo's nicht so genau, übersieht man dies und jenes, ist man ein Feind von Melodie und vergißt, daß Hummel auch eins in A geschrieben, so wüßte ich nicht, warum das Rondo des Hrn. Krebs nicht dem Besten anzureihen wäre, was Czerny und Kalkbrenner in ihrer letzten Blüthenzeit geschrieben, und warum es nicht zu empfehlen. — Der Componist der folgenden Rondo's ist nicht der Dresdener Capellmeister, hat aber manches Charakterverwandte und namentlich Leichtigkeit in Erfindung hübscher Melodieen mit diesem gemein. Auf den ersten Seiten geht es daher immer flink vom Zeug; im Verlauf des Stückes verfitzt er sich aber meistens in den Tonarten, und so ist keins der Rondo's fertig, ein Ganzes worden. Z. B. im ersten kömmt das D moll zu früh, das E dur, wo man F dur erwartete, das F dur (S. 3), wo man in C dur bleiben wollte, das A dur ebenfalls wenig vorbereitet, von B dur gar nicht zu reden, das besser ein ganz

neues Rondo angefangen hätte. Es scheint, der Componist will zu viel anbringen, einen brillanten Passagensatz, eine Cantilene, einen Mittelsatz mit Arbeit ꝛc., und so erdrückt eins das andere in so kleinem Raum. Gerade, was Symmetrie der Form und Klarheit des harmonischen Baus betrifft, kann er noch von seinem Namensbruder lernen.

Das Rondo des Hrn. Hesse schwankt zwischen Capriccio-, Mazurken- und Rondocharakter und wirkt daher auch nicht entschieden. Offenbar soll es ein Gesellschaftsstück sein; doch hab' ich dem Componisten nie große Erfolge im Salon prophezeiht; er schreibt dazu zu gut und andererseits zu schwerfällig. Im Uebrigen versteht es sich, daß das Stück harmonisch interessant, gut abgerundet und durchdachter ist, als zwanzig der neuesten Pariser Modearbeiten.

Im Rondo von Hrn. Haslinger findet man viel artige Einfälle, leichtes, lustiges Wesen, kurz, was es sein soll, eine Luftfahrt, wo Niemand den Finger bricht, geschweige Anderes. Ordentliche musikalische Schriftsteller werden das Stück zu schildern suchen und wie (B dur, 4/4 Tact, Andante) das Publicum gespannt sei und der Ballon gefüllt werde, bis er endlich (im Allegro con moto) über die nachsehenden Köpfe auffliege, während ich lieber auf den hübschen gelenken Bau, leichten Fluß und die guten Rhythmen aufmerksam mache und manchen doppelten Contrapunct dafür hingebe.

Einen tüchtigen Künstler, wie Hr. Grund, erkennt

man überall, und wär's an einzelnen Tacten, wie sie in seinem Rondo auf S. 2, Syst. 3, im Anfang von S. 4 oder S. 5, Syst. 3 von Tact 2 an vorkommen. Aber das ganze Rondo zeigt die feste Hand, Gedanken und solide Bildung, wie man so selten findet. Der Cantilene in der Mitte hätte ich vielleicht eine bestimmtere Melodie gewünscht; im übrigen muß man es schön und gut heißen. Warum schreibt der geschätzte Componist so wenig?

Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte.[1]

E. Wenzel, les adieux de St. Petersbourg. — A. Thomas, 6 caprices en forme de valses charactéristiques. Oe. 4. — K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. Hauptmann, 12 pièces detachées. Oe. 12. — C. E. Hartknoch, la tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes charactéristiques. Oe. 8. — Clara Wieck, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. Hiller, la danse des fantômes. — J. C. Kessler, Impromtus. Oe. 24. — J. Pohl, caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20. — Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5. — Mendelssohn, 7 Characterstücke. Oe. 7. — Franz Schubert, Moments musicals. Oe. 94. — L. Schunke, 2 pièces charactéristiques à 4 mains. Oe. 13.

Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist, im Tanze. Mit dem allmähligen Verschwinden der contrapunctischen Allein=

1) Dieser Aufsatz gehört zum Jahrgange 1835.

herrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten &c., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozart's und Haydn's mit langen Schleppkleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perrücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig und er stürzte lieber in's Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten — und die, denen solch Wesen gefiel, nannten es Capricen oder wie man sonst will. Eine neue Generation wächst indeß heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mittheilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich: auch der Witz

bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt — wie wird alles enden und wo gerath' ich hin?

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg" und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestansches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es dur-Walzer von Carl Mayer und dem „dernière pensée de Weber," die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affectation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines schätz' ich um vieles höher, als so rosenfarbene Armuth, viel höher ein einfaches „Adieu," als ein parfümirtes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen" u. s. w. Und doch was will ich? das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Capricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Cirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzirte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen in's französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Huth sein muß und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern

könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonieen, erschrickt aber gleich von selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — die Capricen sind hübsch, klingen hübsch u. s. w.[1]

Beim dritten angeführten Stück von Hering war es weniger auf Raphaelische Madonnenaugen, als auf Teniersche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Ueberschrift heißt „Erinnerung an die akademische Jugendzeit" und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, so bombastisch-studentisch, als stände auf einem Commers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „stürzt sich," um sich es den Tag darauf wieder abzubitten. Clavier-spielende Prediger und Actuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Componisten, Hauptmann und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor, als hätte er im spätern Alter nachholen müssen,

---

1) Doch muß bemerkt werden, daß der Componist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Composition zeigt.

was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannische Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Claviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemüthlosen contrapunctischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind todte Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des Uebrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Componist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von selbst- und andere-tödtender Speculation gleichweit entfernt halten, wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntniß und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Componist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbstständigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Compositionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes sehr glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopin'schen Caviar verwöhnt, und ein

Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, steht auch nicht übel. „La plainte" erinnert stark an C. Mayer's vorzügliches Clavier-Rondo in H moll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl Angst werden und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indeß wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken.... Als ich eben weiter schreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist" u. s. w. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozart's über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Columbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amusante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmelthier und Guckkasten u. s. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Colorit und poetische Auffassung, — ja es ist auch in der Form nur ein Conglomerat, — so ersetzt die Phantasie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte

Jahrhunderte anreden. — Die Octaven auf S. 3, Syst. 5, von Tact 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weber'schen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Copie seiner bessern Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Herengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können. —

Ueber Keßler und seine Impromtu's enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieser Componist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Capricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln neben einander und als Ganzes hinter einander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Componist soll in jungen Jahren gestorben und diese Capricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch, als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Musik und es liegt das vielleicht, wenn einentheils in der rasch auf einander folgenden

Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke in wenigen Worten hingestellt seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leisewitz und seinem Julius von Tarent sagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe,“ so wollen wir uns im Andenken an früh gestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Ueber Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mittheilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten urtheilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Componist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andrerseits seine Virtuosität jetzt zu Statten kömmt, — daß Florestan einmal etwas paradox geäußert: „in der Leonoren-Ouverture von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Symphonieen,“ welches sich richtiger auf das letzte Chopin'sche Notturno in Gmoll anwenden ließ und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese — sodann, daß man allerdings

fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohn'sche Capriccio in Fis moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Entwickelungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bach'schen und Gluck'schen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraum sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Composition betrat unser verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genöthigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im Ardinghello sagt: „ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß thut," so bezieht er das auf die Künste des Raumes

und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, in wie weit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im Kleinen vieles mißlingt und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten."

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.